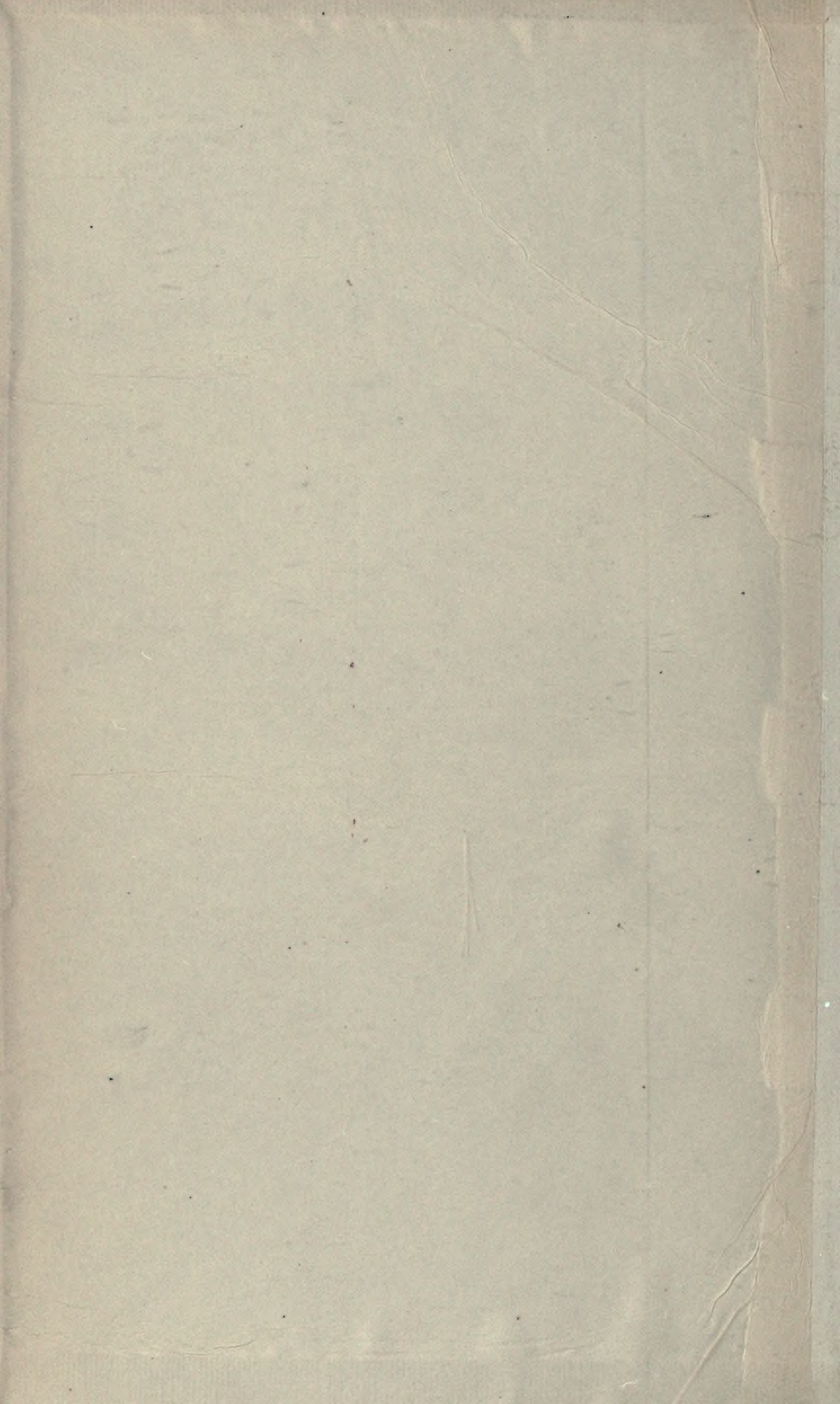




ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

MAX DESSOIR



ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

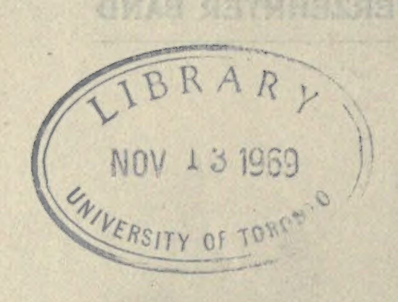
MAX DESSOIR

VIERZEHNTER BAND



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1920







Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XIV. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1918.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Berichtigung zur Arbeit Daninger.

S. 272, Zeile 3 hat die Numerierung 1. zu entfallen; S. 272, Zeile 9 von unten: Streichbässen statt Streichbläsern; S. 274, Anmerkung: das Wort „eckige" ist zu streichen.

I.

Georg Simmel und die Philosophie der Kunst.

Von

Emil Utitz.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat an mich die ehrende Aufforderung gerichtet, in Form eines Nachrufes Georg Simmels Kunstphilosophie zu würdigen. Ich habe Georg Simmel nicht gekannt, ja ich habe ihn niemals sprechen gehört. Sachlich stehe ich seinem Werk in vieler Hinsicht fern. Wenn ich mich trotzdem entschloß, der Einladung des Herausgebers Folge zu leisten, so überwand der Gedanke alle Hemmungen, daß es vielleicht angebracht ist, nach den vielen Aufsätzen, die beredt die Persönlichkeit des Dahingeschiedenen gefeiert haben, auch einmal ganz nüchtern zu schildern, welches Erbe Simmel unserer Wissenschaft hinterlassen hat.

Es gibt zwei Arten segensreicher Erbschaften. Die erste läßt sich leicht ausdrücken und berechnen durch greifbare Werte: Geld, Grundstücke, Häuser usw. Die zweite ist nicht so einfach faßbar: sie besteht z. B. in einer sorgfältigen Erziehung, vortrefflichen Ratschlägen, in dem Vorbild eines makellosen Lebens. Vom Erben hängt es nun ab, ob und wie er diese Schätze ausnützt: den Vorzug der Erziehung, die Weisheit des Rates, die Richtlinien aus jenem Dasein.

Durchmustert man das Erbe Simmels für die Kunstphilosophie, so ist es vorwiegend eines der zweiten Art: weniger festes Ergebnis, geprägte Münze, als: Aufgabe, Problem, Weckruf und Zielweisung. Wir wollen darum auch damit beginnen. Obgleich wir mit dem unserer Wissenschaft zugefallenen Erbe uns möglichst zu bescheiden streben, werden wir doch hier und da auf die Gesamtleistung Simmels wenigstens hinblicken müssen. Denn er war ein Feind jeder atomisierenden Zerstückelung; mit einer geradezu religiösen Verehrung kündete er immer und immer wieder das Wunder der Einheit alles Lebens, die Einheit der Persönlichkeit. Alles, was er schuf, mag es im einzelnen noch so hart einander widerstreiten, wurzelt in der dunklen Tiefe eines einzigartigen und einheitlichen Wesens. Alle seine Schriften sind lediglich die schöpferische Entfaltung dieses Seins, Pulsschläge seiner Lebensbewegtheit. Man darf wohl sagen: Simmel hat uns die Philo-

sophie in seinem Werke »vorgelebt«. Der funktionelle Charakter der Philosophie, den er vertrat, in ihm wurde er Tat und Wirklichkeit. Und das ist das Hinreißende, Aufrührende und vielleicht auch Gefährliche seiner Bücher und Aufsätze: sie offenbaren weniger Philosophie im Sinne eines systematisch geordneten, ineinander verzahnten Begriffssystems, als Philosophieren in der Form eines ruhelosen Werdens und Gärens, das eines Denkens sich bedient, reich befruchtet von der ganzen Weite eines Menschen, der erschauernd nimmer müde mit allen Dingen dieser Welt ringt, mit ihren geringfügigsten und größten.

Sein letztes Buch trägt den Titel »Lebensanschauung«. In diesem Wort sind die beiden Grundtatsachen vermählt, die Simmel stets anbetete: das »Schauen« und das »Leben«. Gewiß galt seine Leidenschaft dem Denken; nicht so sehr der fertigen Erkenntnis, sondern dem Denken als Prozeß, in dem sich ihm das Schauen kristallisierte, ihm bewußt ward, und durch das er lebte. Indem sein Leben Denken war, alles Leben in dieses Denken einströmte, um in ihm Form und Gestalt, Wort und Bild zu werden, behielt dieses Denken auch noch auf den eisigsten, höchsten Gipfeln der Abstraktion Glanz und Wärme, jenen Hintergrund unausschöpfbarer, ewig rätselvoller Irrationalität, die als stolzeste und zugleich verhängnisvollste Gabe allem Lebendigen eignet. Indem aber sein Denken immer vom Leben umschlungen, durchglüht, aufgepeitscht oder gezügelt erscheint, wird es nicht reines Erkennen: es bleibt Bekenntnis, Dokument einer bestimmten Persönlichkeit. Das wissenschaftliche Ergebnis und überhaupt die Wissenschaft sind dabei — man verzeihe mir dieses harte Wort — etwas letzthin Zufälliges, gar nicht in erster Linie Angestrebtes und Gewolltes. Ob der Gegenstand Kant oder Rembrandt heißt, er ist nur ein Sprungbrett, von dem aus Simmel aufschnellt, um sich auszuleben in der Form seiner Geistigkeit. In ihrem Auswirken wird allgemein Gültiges gefunden und auch bewiesen, aber nur, weil es gerade in der Richtung dieser Bewegtheit liegt. Man denkt dabei an Goethe, dem Simmel eines seiner vorzüglichsten Werke gewidmet hat. Aber es ist nicht der Goethe, von dem Simmel so ergreifend sagt: die Art, »wie Goethe seinem eigenen Leben im Alter gegenüberstand, ist die großartigste Objektivierung des Subjekts . . ., von der wir wissen. Denn nicht nur die Vergangenheit, die er als abgeschlossen ansehen konnte, war ihm ein reines Bild geworden. Sondern der eben erlebte Tag war ein solches, ja, der Moment des Erlebens selbst war ihm ein objektives Geschehen, nicht nur im Sinne der gleichzeitigen Selbstbeobachtung, der Spaltung des Bewußtseins, die sicher oft gar nicht bestand, wenigstens nicht mehr als bei vielen anderen Menschen auch; vielmehr, der innere Ton des Erlebens, die Art, wie es subjektiv unmittelbar vorging,

hatte den Charakter der Objektivität. Nicht nur einzelne Lebensinhalte waren ihm objektiv geworden, sondern sozusagen der Lebensprozeß selbst — er bedurfte für diese Objektivität nicht mehr der Form des Gegenüber«. So geht durch das Goethesche Leben von sehr früh an ein Zug von Resignation, »dem er oft Ausdruck und Nachdruck gibt. Der Sinn aber dieses Verzichtens in dem allgemeinsten, sein Leben durchziehenden Sinne scheint mir kein anderer zu sein, als daß ihm nur auf diesem Wege jene Objektivierung seines Subjekts gelang. Er mußte sich dauernd überwinden, damit die Intensität, die unmittelbare, selig-unselige Strömung seines Lebens gegenständlich werden konnte«. Nein, jene Objektivation war Simmel nicht verliehen. Ich spreche dies nicht als Tadel aus, sondern lediglich zur Charakteristik. Das Skizzenhafte, Fragmentarische, Unabgeschlossene, die ewige Melodie, die nur unterbrochen werden kann, ohne aber von sich aus den klärenden, harmonischen Ausklang zu gewinnen, sie wurzeln in jener Eigentümlichkeit Simmels. Und darum ist er kein Platon oder Aristoteles, sondern ein Sokrates, der aus bedrängter Unruhe des Herzens immer wieder fragt, der nichts zu wissen behauptet und doch an allem rüttelt, der mit dem Bildhauer Kleiton über Kunst streitet und mit jedem anderen gerade über das Problem, das zunächst ins Auge fällt, der aber nicht geistig verfließt in die verstrickende Vielheit der Fragen, sondern durch sie die Einheit seiner Persönlichkeit immer reiner gestaltet. Denn hier ist Philosophieren Lebenshaltung und Lebensform

Tiefste Wesenssaiten Simmels erklingen, wenn er diese Art des Philosophierens versucht zu umschreiben, zu rechtfertigen und zu verteidigen. Denn hier kämpft er für das Eigenrecht seiner Persönlichkeit. Nach ihm soll die Philosophie nicht die Objektivität der Dinge nachzeichnen, »das tun die ‚Wissenschaften' im engeren Sinne, sondern die Typen der menschlichen Geistigkeit, wie sie sich je an einer bestimmten Auffassung der Dinge offenbaren. Nicht die — irgendwie verstandene — Übereinstimmung mit einem ‚Gegenstand' steht für ihre Behauptungen in Frage, sondern daß diese den adäquaten Ausdruck für das Sein des Philosophen selbst, für den in ihm lebenden Menschheitstypus darstellten — sei es, daß dieser eine bestimmte Kategorie von Individuen umschriebe, sei es, daß er ein, in irgendeinem Maße in jedem Individuum vorhandenes Element bildete«. »Platos Ideenlehre, Pantheismus der Stoiker und Spinozas, Fichtes weltschöpferisches Ich, Schellings Lehre von der Identität von Natur und Geist, Schopenhauers Willensmetaphysik, — alles dieses ist oft und bündig ‚widerlegt'; allein der jeweilige menschliche Typus, der in diesen Irrtümern' seine Reaktion auf das Dasein niedergelegt hat, hat alle Widerlegungen überlebt und jenen Lehren eine in seinem eigenen

Maße unsterbliche Bedeutung verliehen — die ihr Kriterium als Wahrheit jedenfalls nicht von dem Punkte her gewinnt, auf den die sachliche Bedeutung zugeht, sondern von dem, aus dem sie herauskommt«. Und in der nachgelassenen Schrift über »Lebensanschauung« heißt es: »Welcher Leitbegriff ... jeweils dem einzelnen Denker seine Welt als solche schafft, hängt ersichtlich von einem charakterologischen Typus ab, von dem Weltverhältnis seines Seins, das das Weltverhältnis seines Denkens begründet.«

Besonders deutlich spricht sich Simmel aus in der Einleitung zu dem — unter dem Namen »Philosophische Kultur« erschienenen — Bande: »Soll der philosophische Prozeß wirklich von der universellen Breite des Daseins ausgehen, so scheint er ... in unpräjudiziert vielen Richtungen laufen zu müssen. Manche Erscheinungen, manche Stimmungen, manche Verknüpfungen des Denkens weisen die philosophische Reflexion in eine Direktive, die, bis ins Absolute verfolgt, ein Pantheismus wäre, manche umgekehrt in die Richtung des Individualismus; manchmal scheint diese Reflexion in einem idealistischen, manchmal in einem realistischen, hier in einem rationalen, dort in einem voluntaristischen Definitivum enden zu müssen. Es besteht also ersichtlich eine innerlichste Beziehung zwischen der ganzen Fülle des gegebenen Daseins, das der philosophischen Tiefenschicht zugeführt zu werden verlangt, und der ganzen Fülle möglicher metaphysischer Absolutheiten. Das flexible Gelenk zwischen beiden, die mögliche Verbindung, um von jedem Punkte des einen zu jedem des anderen zu gelangen, schafft jene, auf keine Absolutheit festgelegte Bewegtheit des Geistes, die in sich selbst metaphysisch ist.« Simmel fühlt sich gedrängt, seinen Standpunkt gegen den naheliegenden Einwand zu verteidigen, es handle sich hierbei um Eklektizismus und Kompromißweisheit. »Beide sind nicht weniger an den festgewordenen Resultaten des Denkens verankert, als irgendeine einseitige exklusive Philosophie; nur daß sie die gleiche Form statt durch einen prinzipiellen Gedanken, durch ein Mosaik von Stücken solcher ausfüllen, oder deren Gegensätze graduell bis zur Verträglichkeit herabsetzen. Hier aber handelt es sich um die ganz prinzipielle Wendung von der Metaphysik als Dogma sozusagen zu der Metaphysik als Leben oder als Funktion, nicht um die Art des Inhalts der Philosophie, sondern um die Art ihrer Form, nicht um die Verschiedenheiten zwischen den Dogmen, sondern um die Einheit der Denkbewegung ...« Allerdings muß Simmel eingestehen, daß von den genialen Schöpfern innerhalb der Geschichte der Philosophie kein einziger diese Akzentverlegung von dem *terminus ad quem* der philosophischen Bestrebung auf ihren *terminus a quo* zugeben würde. Er sucht diesen Sachverhalt dahin zu deuten, daß die überaus starke

geistige Individualität jener Persönlichkeiten sich nur in ein dem Inhalt nach völlig und einseitig bestimmtes Weltbild projizieren könne, und daß der Radikalismus der formalen philosophischen Lebensattitüde mit diesem Inhalt unlösbar und intolerant in eins verschmelze. Wahrhaft befriedigend ist diese Lösung gewiß nicht; denn eines verkennt Simmel ganz sicher: den nach dem Unbedingten ringenden Wahrheitseifer jener Großen, der nur vor Notwendigkeiten und Unmöglichkeiten halt macht. Wenn er hierfür eine echte philosophische Kultur verlangt, die sich nicht auf das Bekenntnis zu einzelnen Theorien stützt, sondern in einem durchgehenden geistigen Verhalten zu allem Dasein besteht, in einer intellektuellen Bewegtheit auf die Schicht hin, in der alle überhaupt möglichen Linien der Philosophie laufen, so ist dies letzthin eine Verschiebung des Problems und eine Art »Ersatz«. Das durchgehende geistige Verhalten zu allem Dasein haben alle führenden Philosophen besessen, nur eben unter der einen Kategorie objektiver Erkenntnis. Der ungenügende Stand der Wissenschaft, die subjektiven Einflüsse der Individualität erscheinen ihnen als verfälschende Fehlerquellen, deren sie sich freilich nicht immer bewußt waren. Ob jene Verbreiterung der philosophischen Einsicht auf Kosten der geschlossenen Einheit des systematischen Kernes nicht zu teuer bezahlt wird, ist eine andere Frage. Sie ähnelt gefährlich jener neuen Stufe der Kunstbildung, die alle Stile als durchaus notwendig erkennt und darum die Sicherheit des eigenen Kunstverhaltens einbüßt, ja das tiefste Schaffen lähmt. Psychologisches und Philosophisches schillern durcheinander in den Leitlinien Simmels: einerseits handelt es sich doch um den seelischen Grundtypus, dem die einzelnen philosophischen Gedankenwelten entstammen, also um eine Art differentiell psychologischer Erklärung. Mit der Aufweisung dieser Notwendigkeit ist aber gar nichts entschieden über die sachliche Richtigkeit der betreffenden inhaltlichen Ergebnisse die ja einer ganz anderen Schicht angehören. Und da scheint nun Simmel zu glauben, daß nicht das einzelne philosophische System, sondern alle zusammen erst der »Wahrheit« — ich gebrauche hier diesen ungenauen Ausdruck, um mir längere Darlegungen zu ersparen — sich nähern. Das ist aber etwas völlig anderes als jene Verankerung in der bestimmt charakterisierten Geistigkeit der einzelnen philosophischen Vertreter. Ebenso wie wir unterscheiden müssen das Philosophieren als psychologischen Prozeß von der Philosophie als geregelter Ordnung der Begriffe. Das Ausleben einer Persönlichkeit im Philosophieren mag für diese ein Entfalten ihrer letzten geistigen Fähigkeiten bedeuten, ja einen Ausdruck ihres gesamten Daseins, aber das hat mit dem Ertrag des Philosophierens nichts zu schaffen. So scharf Simmel den funktionalen Charakter der Philosophie betont, so

scharf ist er häufig in der Polemik. Von seinen Voraussetzungen aus könnte er aber doch nur um sein eigenes Lebensrecht kämpfen, um die Eigengesetzlichkeit seines Wesens, und nicht mit logischen Mitteln und mit Formen des Beweises.

Nur anmerkungsweise wollte ich auf diese Zwiespältigkeiten hinweisen, die unaufgelösten Akkorden gleichen. Da ich aber mit einem reinen Klange diese einleitende Betrachtung schließen möchte, gebe ich einen der eindrucksvollsten Vergleiche Simmels hier wieder. Wenn ich so häufig — und vielleicht weit über das gewohnte Maß hinaus — Simmel selbst sprechen lasse, geschieht es aus Furcht, durch Umgießung in andere Worte den Sinn seiner Darlegungen umzudeuten, und aus dem Bestreben, dem Leser den eigentümlichen Reiz Simmelscher Schreibweise gerade in diesem Nachruf besonders deutlich vorzuführen: »In einer Fabel sagt ein Bauer im Sterben seinen Kindern, in seinem Acker läge ein Schatz vergraben. Sie graben daraufhin den Acker überall ganz tief auf und um, ohne den Schatz zu finden. Im nächsten Jahre aber trägt das so bearbeitete Land dreifache Frucht. Dies symbolisiert die hier gewonnene Linie der Metaphysik. Den Schatz werden wir nicht finden, aber die Welt, die wir nach ihm durchgraben haben, wird dem Geist dreifache Frucht bringen — selbst wenn es sich in Wirklichkeit etwa überhaupt nicht um den Schatz gehandelt hätte, sondern darum, daß dieses Graben die Notwendigkeit und innere Bestimmtheit unseres Geistes ist.«

* * *

Darum konnte auch Simmel ohne akademische Verengung schlechthin über alles philosophieren, weil eben auf dem Philosophieren der Nachdruck lag. Die Maler des Impressionismus malten auch alles; da es ihnen weniger auf dieses »Alles« ankam, als auf das »Wie« des Malens, in dem nicht nur ihr technisches Können beschlossen war, sondern ihre gesamte Lebens- und Weltstellung. So philosophierte Simmel über die Persönlichkeit Gottes und über die Mode, über eine japanische Vase und über das Geld, über Geschichte und Zukunft, über Ruinen und Alpen, über Michelangelo und Goethe. Diese Inhalte — und unzählige andere — traten erregend in sein Leben ein und wurden von diesem in den Strom des Denkens hineingerissen. Oft umgebogen und verzerrt, erfuhren sie doch auch häufig eine wundersame Erleuchtung und Durchleuchtung, und fast immer eine Vertiefung. Stets fand Simmel den Weg von einem zum anderen, nichts blieb in einsamer, abgesplitterter Vereinzelung, alles ward verwoben in die große Einheit seines Lebens und seiner Welt.

Simmel liebte den Ausdruck: »letzte Entscheidung«. Oft und oft

kehrt diese Formel wieder, auch in seinem letzten Werke klingt sie hin und wieder an. Ihre Bedeutung wird am deutlichsten im Vorwort zum Rembrandtbuch. Wenn man so pedantisch sein darf, hier von einer Methode zu sprechen, offenbart sich ihre Art unter dieser Spiegelung. Simmel geht davon aus, daß man die fertige Kunsterscheinung unter vielerlei formale und inhaltliche Gesichtspunkte stellen könne und sie damit in lauter einzelne Eindrucksfaktoren zerlege. »Allein sie ist aus deren Zusammensetzung so wenig herstellbar und deshalb so wenig daraus verständlich, wie ein Körper als lebendiger aus den zerschnittenen Gliedern auf dem Seziertisch. Das ästhetische Nebeneinander ist ihr so wenig äquivalent wie das historische Nebeneinander, denn entscheidend für sie ist etwas ganz anderes: die schöpferische Einheit.« »Ebensowenig ist der Eindruck des Kunstwerks gleich den summierten Eindrücken all der Seiten und Qualitäten seiner, die die sondernde Ästhetik hervorhebt. Vielmehr, auch hier ist das Entscheidende etwas ganz Einheitliches, das sich aus oder über jenen Einzeleindrücken erhebt; und alle psychologische Analyse ... läßt die schlechthin zentrale, seelische Wirkung draußen, die das künstlerische Erlebnis als solches ausmacht. Dieses Erlebnis geht nun freilich, wie ich glaube, in die Formen wissenschaftlichen Erkennens überhaupt nicht ein. Das unmittelbare Gefühltwerden ist die einzige Art, auf die es da ist, und in ihr müssen wir es sozusagen unangerührt stehen lassen.« So setzt die philosophische Betrachtung das Ganze des Kunstwerks, als Dasein und Erlebnis, voraus und sucht dieses nun »in die ganze Weite der seelischen Bewegtheit, in die Höhe der Begrifflichkeit, in die Tiefe der weltgeschichtlichen Gegensätze einzustellen«. »Jenes primäre Erlebnis des Kunstwerks, von dem dessen philosophische Weiterführungen genährt werden, ist nicht mit objektiver Eindeutigkeit festzulegen: es bleibt, soviel Theoretisches auch von ihm ausgehen mag, in der Form der Tatsache, und ist der Theorie unzugängig — zwar nicht von zufälliger Willkür erfüllt, aber von einer immerhin individuellen Gerichtetheit, die die philosophischen Linien von ihm aus in mannigfaltigster Richtung verlaufen läßt. Von jeder Gruppe solcher Linien kann man beanspruchen, daß sie zu letzten Entscheidungen führe, aber keine darf beanspruchen, zu den letzten zu führen.« »Was mir von je als eine wesentlichste Aufgabe der Philosophie erschien: von dem unmittelbar Einzelnen, dem einfach Gegebenen das Senkblei in die Schicht der letzten geistigen Bedeutsamkeiten zu schicken — das soll nun an der Erscheinung Rembrandts versucht werden.« »Dies einfach Tatsächliche ist hier jenes Erlebnis des Kunstwerks, das ich als ein unauflösbar Primäres hinnehmen will. Daß die daran angesetzten philosophischen Richtlinien sich durchaus

in einem äußersten Punkte zu schneiden, sich also in ein philosophisches System einzuordnen hätten, ist ein monistisches Vorurteil, das dem — viel mehr funktionellen als substanziellen — Wesen der Philosophie widerspricht.« Das der Theorie unzugängliche, wirklichkeitsgesättigte Erlebnis in seiner Einheit und Unberührtheit ist demnach Grundlage und auslösender Reiz; aber die durch dieses persönliche Erlebnis erregte Bewußtseinsbewegtheit schwingt und zittert nach auf dem ganzen Wege — eben der Philosophie nach Simmel — bis zu jenen letzten Entscheidungen, die das Einzelne verknüpfen mit den großen Zusammenhängen, die alles Seiende verflechten. Jedes Erlebnis kann für Simmel so Quellpunkt langer Reihenbildungen werden, ja manchmal hat man sogar die Empfindung, daß Simmel — auch darin den Meistern des Impressionismus ähnlich — geflissentlich gleichsam die Aschenbrödel unter den Erlebnissen bevorzugt, um gerade an ihnen, sei es seine virtuose Kunst des Philosophierens zu offenbaren — was mir weniger sympathisch ist — oder sei es zu zeigen, wie selbst von jenen Pfade in die letzten Tiefen leiten. Diese Tiefen münden aber nicht in einen Punkt; sie sind lediglich höchst mögliche begriffliche Erfassungen der »Welt«, oder die uns zugänglichen »Welten«. Nur so glaubte er eine Abschattung der ganzen Fülle und Breite des Lebens zu gewinnen und seiner weitesten Überhöhungen; jedes System mußte ihm als Verengung erscheinen, als Ungerechtigkeit gegenüber allem, was in den Spannweiten des Systems nicht zur Eigengeltung kam, ja als eine Beraubung an Eilanden des Geistes, die außerhalb der Grenzen jener Reiche lagen. Diese Sehnsucht nach dem Grenzenlosen und die Gefahr, im Gestaltlosen zu verfließen, teilt Simmel mit der Mystik. Es ist eine der sonderbarsten Tatsachen — und schon Spinoza ist ein großes Beispiel — wie in der Mystik bisweilen schärfstes Denken und eine Bewegung über alles Denken hinaus sich vermählen, und wie bestimmte Erlebnisse gleich hallenden Grundakkorden immer und immer wieder durchklingen bis in die zartesten Verästelungen begrifflicher Analyse, so rein logisch auch diese erscheinen mögen. Dieser subtile Psychologismus ist wissenschaftlich durch seine Verdecktheit und Verhülltheit manchmal eine besonders peinliche und schwer zu verstopfende Fehlerquelle, aber geistesgeschichtlich betrachtet: ebenso manchmal eine schöpferische Kraft ersten Ranges.

Jene Verwurzelung Simmels im Leben ist auch der Grund, daß er allem Lebendigen fast fieberhaft sich zuneigt, wie aus einer geheimen Angst heraus, irgendein Erlebnis nicht erschauernd durchkosten und durchdenken zu dürfen. Und dieser Zug bedingt das, was wir als seine »Modernität« bezeichnen können, das im betonten Sinne Zeitgenössische in seinem Wesen. Er horcht eben in die Zeit und den Tag

hinein, belauscht sie, um ihnen Form abzugewinnen, oder um ihnen die Form seiner Geistigkeit aufzuprägen. Als er nach der Gewohnheit vieler Professoren Kriegsvorträge hielt — gesammelt in »Der Krieg und die geistigen Entscheidungen« — da stachelte ihn gewiß nicht das Bedürfnis, auf Massen aufklärerisch zu wirken, oder gleich einem neuen Fichte mahnend ans Volk sich zu wenden, sondern der rein innere Kampf mit ungeheueren Tatsächlichkeiten und das würgende, ihn fast erstickende Gefühl der Verpflichtung, sie durch Denken zu bezwingen, im Denken ihnen ihren letzten Sinngehalt zu entreißen. Denn sonst drohte der Ansturm jener Erlebnisse ihn zu vernichten. Aber gerade weil er sich so häufig Tatsächlichkeiten zuwandte, die noch ganz in der Glühhitze ihrer Bewegtheit und Erregung befangen waren, drang er bisweilen — schauend, sichtend und erkennend — gleichsam nicht bis zu ihnen durch, sondern fasste nur die oberflächlicheren Außenseiten, die ihnen geistige Mode aufgedrückt hatte. So wie Worte oft Tatsachen verdunkeln, ja sich an ihre Stelle schieben, so deckt manchmal die glatt kleidsame Form der Mode Strömungen, die tief unter jener fließen und rauschen, und deren schaumgekrönte Sichtbarkeit sie lediglich ist. Wenn dann Simmel noch so scharfsinnig und kühn in immer höheren Übersteigerungen die ursprünglichen Gegebenheiten fortentwickelt, es sind in diesen Fällen doch in sich fragliche und wackelnde »Gegebenheiten«. In den Kriegsvorträgen tritt dies deutlich, sogar sehr deutlich hervor; aber wir spüren diesen Zug, wenn Simmel — um Beispiele aus der Kunstphilosophie zu bringen — nordisch-germanische und gräko-romanische Kunst scheidet, allzu befangen in den Etiketten, die gerade geläufig sind, oder wenn er in starke Abhängigkeit vom jüngsten Expressionismus sich begibt. Gewiß hat eben dieser — an Hermann Bahrs Art und Weise erinnernde — Zug ganz besonders Simmels Popularität und Berühmtheit gesteigert, wie ja oft die Ursache zum weittragenden Erfolge bei großen Männern an ihre äußerlichsten Vorzüge anknüpft.

Aber neben dieser, immerhin etwas fatalen Seite der Modernität treffen wir andere, bedeutungsvollere: So scheint es schon einer tieferen Schicht anzugehören, wenn Simmels Denken durchtränkt ist von allem Geistigen der Gegenwart: von Nietzsche und Bergson, vom Neukantianismus, und von der Phänomenologie, von Konrad Fiedler und Alois Riegl. Gewiß lassen sich diese und viele andere »Einflüsse« feststellen; bald liegen sie offenkundig da, bald schillern sie in verschiedenen Variationen durch, aber stets sind sie bei Simmel so weit verarbeitet, daß sie sein Eigengut geworden sind, und er hat sie nur insoweit angenommen, als sie in Tönung und Färbung seines Wesens einbezogen werden konnten. Sie sind keine Fremdkörper geblieben,

geschweige denn Aufputz oder Arabeske. Damit hängt es auch zusammen, daß Simmel nicht gern zitiert, keine Literatur anführt, und, auch wo er polemisiert, nur ganz selten bestimmte Namen nennt. Wissenschaftlich bedeutet dieses Vorgehen gewiß keinen Vorteil; aber Simmel konnte nicht anders, ohne seine Eigenart zu verleugnen. Die Anschauungen und Ansichten anderer sind eben seine eigenen Probleme geworden, Möglichkeiten bestimmter Sachverhalte. Indem er eine Frage hin- und herwirft, um sie von allen Seiten zu bespiegeln, tauchen jene Motive auf, aber als Teilbestandteile seiner eigenen, ewigen Melodie, und nur mit diesem Stellenwert. Ist er näher interessiert, tiefer erschüttert, wie etwa von der Gedankenwelt eines Kant, der Persönlichkeit eines Goethe oder der Kunst eines Rembrandt, dann ringt er mit diesen Erlebnissen, aber sie selbst sind schon etwas anderes als Kant, Goethe oder Rembrandt nach ihrem streng objektiven Sein. Aber gerade darum glücken ihm auch bisweilen Einsichten, die an Entschleierung tiefster Ichqualitäten weit das in den Schatten werfen, was nüchterne Unpersönlichkeit zu erarbeiten vermag. Die fast überreiche Instrumentation Simmelscher Schreibweise beruht gewiß mit darauf, daß alle jene Einflüsse mitklingen, aber nicht vereinzelt, sondern eingeschmolzen in die Einheit seines Lebens und Denkens. Er hat sich durch sie entfaltet, und sie haben ihn bereichert; sie sind aber keine »Vermögen« in ihm, sondern sie sind zu seinen eigenen Kräften geworden. Von Assimilation darf man daher nicht sprechen, weil da immer noch eine Zweiheit verbleibt, wenn auch eine innige und naheverbundene, sondern von einer vollen Einbürgerung. Hier stoßen wir auf einen Zug, der von fern an Goethe gemahnt, den ehrfürchtig bewunderten Meister Simmels. Und gerade dieser Zug sichert dem Simmelschen Schaffen den bezwingenden Eindruck des edel Kultivierten.

In eine noch tiefere Schicht läßt uns aber jene »Modernität« blicken: nämlich in die, aus der heraus Simmel als erster Probleme der Zeit ergriffen hat. Er ist Pragmatist lange vor dem Pragmatismus gewesen. Er ist einer der Begründer der gegenwärtigen Soziologie und Geschichtsphilosophie. Er bietet in seinem Goethebuch das erste Beispiel, eine einzigartige Persönlichkeit aus dem Wesenskern ihres Seins her zu verstehen, aus der Eigengesetzlichkeit ihres Charakters. Die Beispiele ließen sich leicht häufen. Es ist — nur um noch ein einziges zu nennen — oft erstaunlich, wie Simmel von ganz anderen Seiten her Fragen der neuesten differentiellen Psychologie aufwirft, auch hier ganz dem Zuge der Zeit folgend, oder sie verstehend ihr voraneilend. Indem er eben völlig die Gegenwart durcherlebt, erfährt er auch immer wieder, was sie will. In wenigen kreiste ihr geistiges Wollen so stark, so brausend, wie in ihm. Und das fühlte dunkel-

ahnend die Jugend und jubelte ihm zu. Sie grüßte in ihm sich selbst; in vielem war er ihr Bestätigung eigenen Strebens, Rechtfertigung eigenen Wünschens, Legitimation eigener Tat.

Nach zwei Richtungen hin unterschied sich Simmel allerdings deutlich von der heutigen Jugend. Sie verlangt nach dem Absoluten und Endgültigen. Er war Skeptiker. So tief er nach letzten Entscheidungen bohrt, die »letzte Entscheidung« zu finden, lehnt er ab. Metaphysik; dies dunkle, weite Land ist seine geistige Heimat, die er als ewiger Wanderer durchzieht in immer neuem, gläubigen Staunen. Aber das »Unbedingte« sucht er nicht, das Wandern ist seine Bestimmtheit. Wer stets wandert, tut dies auch bisweilen nur um des Wanderns willen. Und hier verknüpft sich mit jener Skepsis — die ich durchaus ehre und weit jeder glatt voreiligen und vorwitzigen Lösung vorziehe — ein Zug des *»l'art pour l'art«*. In der Kunst läßt Simmel diesen Grundsatz nicht gelten, aber sein Denken nähert sich manchmal in schwächeren Stunden dieser Form. Das Artistische, die Brillanz des großen Könners ist ihm nicht durchaus fremd. Keiner, der ein Instrument meistert, verzichtet darauf, gelegentlich mit ihm und auf ihm bloß zu spielen. Denn auch dieses Spiel ist probende Kraft, schwingender Rhythmus des Lebens. Es ist also kein einseitiger Lobspruch zugunsten der Jugend, wenn sie nach diesen Tendenzen hin völlig von Simmel abrückt. Nur wahre Genialität kann ihn da überwinden; und auch sie nicht völlig. Denn was Simmel von Goethe sagt, gilt allgemein von allem Schöpfertum aus lebendigen Tiefen eigenen Seins: »Gerade was Goethes Werk so unvergeßlich macht: daß es in jedem Augenblick der unmittelbare Pulsschlag seines Lebens ist, macht es in vielen dieser Augenblicke schwächer, als das Werk des sekundären Künstlers, das von einer dem Leben bereits gegenüberstehenden Norm reguliert ist. Damit liegt aber auch hier eine objektive Bedeutung vor, die diese Äußerungen jenseits der bloßen Tatsache ihres momentanen seelischen Erzeugtwerdens besitzen: innerhalb des Daseins Goethes, innerhalb der Ordnung, die von der Kategorie Goethe objektiv normiert wird, sind sie genau so an ihrer Stelle und genau so legitimiert, wie Tasso und die Wahlverwandtschaften in den Ordnungen, die unter den objektiven Kategorien der Ästhetik stehen.«

* * *

Ein allseitig ausgebautes System der Kunstphilosophie wird demnach niemand von Georg Simmel erwarten dürfen; sondern die einzelnen Fragen steigen in bunter Folge aus dem erlebenden Erstaunen hervor und tauchen immer wieder auf, wenn die Lebenswelle von neuem an ihre Ufer brandet, einmal stärker und das andere Mal

schwächer. Daher ist die sachliche Behandlung der Fragen auch an keine strenge wissenschaftliche Form gebunden, und die einzelne Frage wird stets nur soweit untersucht, als der augenblickliche Zweck erheischt, als der Stellenwert es gerade erfordert. Darum schrieb auch Simmel nicht eigentlich ästhetische, psychologische oder metaphysische Werke, sondern bloß der Ausgangspunkt ist festgelegt als ästhetischer, psychologischer usw. Dann läßt Simmel sich von seinem Denken treiben, gibt sich ihm vertrauensvoll hin; und Psychologie steigt zur Metaphysik auf; und eine ästhetische Auseinandersetzung landet beim kategorischen Imperativ. Auch dies ist wissenschaftlich ein Nachteil und oft sehr unbequem für den Leser, der gern erfahren würde, was eigentlich Simmel zu einer Frage zu sagen hatte. Er muß mühsam suchen und zusammentragen, und an Stellen — wo er es nie vermutete — quillt ihm plötzlich die Antwort entgegen. Und doch herrscht kein Chaos bei Simmel, im Gegenteil: wir erleben zwingend die Notwendigkeit, mit der er von Frage zu Frage schreitet, bald länger verweilend und tiefer sich eingrabend, bald hastend bis zu einem fast den Atem beraubenden Tempo. Es ist eben der heiße Pulsschlag des Denkens, den wir hier nacherleben. Wir sind in der Werkstatt des Philosophierens, Zeugen dessen, wie eine geistige Bewegtheit Probleme gebiert, verfolgt, spaltet, wegwirft, um wieder nach ihnen zu greifen usw. Ein Drama des Geistes offenbart sich uns. Das ist aber etwas ganz anderes als reine Wissenschaft, von der Husserl »eine einfache, völlig klare, aufgelöste Ordnung« verlangt. Echte Wissenschaft kennt — seiner Anschauung zufolge — »soweit ihre wirkliche Lehre reicht, keinen Tiefsinn. Jedes Stück fertiger Wissenschaft ist ein Ganzes von den Denkschritten, deren jeder unmittelbar einsichtig, also gar nicht tiefsinnig ist. Tiefsinn ist Sache der Weisheit, begriffliche Deutlichkeit und Klarheit Sache der strengen Theorie«.

Die Simmelsche Ordnung gleicht dem Zusammenhang in der Sammlung eines echten Kunstfreundes. Er hat immer nur das gekauft, was ihn erregte, was ihm Erlebnis ward, ohne daran zu denken, geschichtliche Entwicklungszüge durch die Aufeinanderfolge der Werke zu verdeutlichen, Schulgemeinschaften hervorzuheben usw. Und doch herrscht eine bezwingende Einheit in der Sammlung: weil alle ihre Stücke erwählt sind aus einer einzigen Stellungnahme zur Kunst heraus, aus einer einzigen Lebens- und Weltanschauung. Weil dies der Fall ist, treten die Werke — wenn auch noch so verschieden in ihrem Stil — in inneren Zusammenhang und verlieren ihre Vereinzelung.

Wie nun Simmel Kunstphilosophie betreibt, möchte ich an zwei kleinen — und darum leicht übersichtlichen — Beispielen illustrieren; nämlich an der sehr bezeichnenden Abhandlung »Der Henkel«, und

an einem Aufsatz über das Porträt, der wenige Tage nach Simmels Tode in der Neuen Deutschen Rundschau erschien und in gedrängter Form eine ganze Reihe für Simmel charakteristischer Anschauungen vorträgt:

Der Henkel ist das Glied, an dem die Vase ergriffen, gehoben, gekippt wird; mit ihm ragt sie anschaulich »in die Welt der Wirklichkeit; d. h. der Beziehungen zu allem Außerhalb hinein, die für das Kunstwerk als solches nicht existieren«. »Diese Henkel, die die Vase dem Dasein jenseits der Kunst verknüpfen, sind zugleich in die Kunstform einbezogen, sie müssen, ganz gleichgültig gegen ihren praktischen Zwecksinn, rein als Gestaltung und dadurch, daß sie mit dem Vasenkörper eine ästhetische Anschauung bilden, gerechtfertigt sein. Durch diese zweifache Bedeutung und ihr charakteristisch deutliches Hervortreten wird der Henkel zu einem der nachdenklichsten, ästhetischen Probleme.« Die Formulierung dieses Problems wirkt gewiß überraschend, aber es ist doch seinem Wesen nach nichts anderes als die so viel erörterte Frage von »Schönheit und Zweckmäßigkeit«. Sehr bezeichnend für Simmel ist es, daß er jene recht weit gediehenen Diskussionen einfach beiseite schiebt, nicht einmal erwähnt, sondern von einem einzelnen Erlebnis ausgeht. Dadurch empfängt das Problem einen pikanten Reiz, aber es wird auch einseitig. Man sieht es allzusehr unter der Perspektive dieses einen Beispiels, und nur der genaue Kenner hat alle die Möglichkeiten vor Augen, welche Architektur, Denkmalkunst, sozialer Roman, religiöse Malerei aufgeben. Gewiß vermag die Beweisführung am Einzelfall des Henkels so geführt zu werden, daß sie allgemein gültig und schlechthin entscheidend wird, aber das Problem wächst dann aus einer sehr schmalen Grundlage auf, und seine Linien zeichnen sich nur recht dünn ab. Jedenfalls soll nun — um Simmels Ausführungen fortzusetzen — der Henkel seine praktische Funktion nicht nur tatsächlich üben können, »sondern er muß dies auch durch seine Erscheinung eindringlich machen«. »Es handelt sich gerade darum, daß die Nützlichkeit und die Schönheit als zwei einander fremde Forderungen an den Henkel herantreten — jene von der Welt, diese von dem Formganzen der Vase her —, und daß nun gleichsam eine Schönheit höherer Ordnung beide übergreift und ihren Dualismus in letzter Instanz als eine nicht weiter beschreibliche Einheit offenbart. Durch die Spannweite seiner beiden Zugehörigkeiten wird der Henkel zu einem höchst bezeichnenden Hinweis auf diese . . . höhere Schönheit, für die alle Schönheit im engeren Sinne nur ein Element ist; diese wird von jener sozusagen überästhetischen Schönheit mit den gesamten Forderungen von Idee und Leben zu der synthetischen Form zusammengefaßt, die eben diese engere oder

speziellere, bisher aber fast ausschließlich analysierte Schönheit an den unmittelbareren Elementen des Daseins vollzieht. Diese Schönheit oberster Instanz ist wohl das Entscheidende für alle wirklich großen Kunstwerke, und ihre Anerkennung scheidet uns am weitesten von allem Ästhetentum.« Man merkt wohl deutlich, wie Simmel die Probleme zerfließen, indem er sie übersteigert. Zuerst ein nachdenkliches Erlebnis; dann blitzt die Frage von »Schönheit und Zweckmäßigkeit« auf; es ist aber nur ein kurzer Übergang — das Motiv klingt an — und bald taucht nichts Geringeres auf als das große Grundproblem von »Form und Inhalt« und ihre Vermählung, Durchdringung in der Kunst, und zum Schluß ertönt sogar der gewaltige Akkord, um dessen Auflösung sich die ganze allgemeine Kunstwissenschaft müht, ja zu dessen Zweck sie geschaffen wurde. Und all dies: gelegentlich der Betrachtung eines Henkels! Ein wunderbares Beispiel, wie man einer Frage nachjagen kann, wie man sie in immer tiefere Schichten hinein verfolgt; aber wirklich befriedigt werden die so aufgedeckten Probleme nicht. Was heißt hier überhaupt »schön« oder »ästhetisch«, »Form« oder »Kunst«? Man ahnt es, fühlt es, begreift es halb und ungefähr, und man versteht, was Simmel meint, weil man den Zug seines Denkens miterlebt. Jetzt müßte jedoch die systematische, kritische Untersuchung eingreifen, nachdem die Probleme in so spannender Anschaulichkeit aufgerollt sind.

Es folgt aber ein zweiter Ausblick, der uns die Weite der symbolischen Beziehungen zeigen soll, »die sich gerade an ihrer Geltung auch für das an und für sich Unbedeutende offenbart. Denn es handelt sich um nichts Geringeres, als um die große, menschliche und ideale Synthese und Antithese: daß ein Wesen ganz und gar der Einheit eines umfassenden Gebietes angehört und zugleich von einer ganz anderen Ordnung der Dinge beansprucht wird, indem diese letztere ihm eine Zweckmäßigkeit auferlegt, von der seine Form bestimmt wird, ohne daß diese Form darum weniger jenem ersten Zusammenhange — als ob der zweite gar nicht bestünde — eingeordnet bleibt«. »Wie der Henkel über seine Bereitheit zu der praktischen Aufgabe nicht die Formeinheit der Vase durchbrechen darf, so fordert die Lebenskunst vom Individuum, seine Rolle in der organischen Geschlossenheit des einen Kreises zu bewahren, indem es zugleich den Zwecken jener weiteren Einheit dienstbar wird und durch solche Dienstbarkeit den engeren Kreis in den umgebenden einordnen hilft.« Und »das ist ein Wunderbarstes in der Weltauffassung, Weltgestaltung im Menschen, daß ein Element die Selbstgenügsamkeit eines organischen Zusammenhanges mitlebt, als ginge es ganz in ihm auf, und zugleich die Brücke sein kann, über die ein ganz anderes Leben in jenes erste einfließt,

die Handhabe, an der die Ganzheit des einen die Ganzheit des anderen erfaßt, ohne daß darum eine von ihnen zerrissen wird. Und diese Kategorie findet in dem Henkel der Vase vielleicht ihr äußerlichstes aber eben deshalb ihre Spannweite am meisten offenbarendes Symbol«. So ist also auch in schnellem Fluge der Weg von dem Problem der allgemeinen Kunstwissenschaft bis in die Metaphysik durchmessen. Man bewundert diese kräftige philosophische Bewegtheit, die wahrlich im Geringsten das Höchste erschaut, wie der Gläubige im schlichten Grashalme das ewige Rätselwerk göttlicher Schöpfung. Aber ein wenig von der Haltung dieses »Gläubigen« bleibt bei Simmel. Gewiß ist mit diesen Anmerkungen eine Frage nicht für ihn »erledigt«; eine Erledigung kennt er doch überhaupt nicht. In immer neuen Zusammenhängen dringt er in die Tiefenschicht der Grundfragen vor, aber es sind eben Zusammenhänge des Vordringens, nicht jene kritische Ordnung, in der die Fragen allein ihre Heimat haben. Ein sehr scharfer Kritiker hat darum Simmel vorgeworfen, er unterbreite seine Studien dem Publikum; das ist ausgezeichnet gesagt: aber dieses Studieren ist für Simmel Philosophie in ihrem funktionellen Charakter; jede andere lehnt er ab. Er glaubt nicht an das Ausmalen und Beenden; die Komposition ist Erzeugnis seiner Geistigkeit, nicht objektive Verknüpfung der Sachverhalte. All das sei nur zur Charakteristik gesagt, nicht um überhebend Lob und Tadel zu verteilen. Man muß aber auch erkennen, was Simmel nicht bot, nicht bieten konnte und durfte, um einzusehen, was er war. Am Ende einer Betrachtung über Ruinen sagt Simmel: »Die Gleichung zwischen Natur und Geist, die das Bauwerk darstellte, verschiebt sich zugunsten der Natur. Diese Verschiebung schlägt in eine kosmische Tragik aus, die für unser Empfinden jede Ruine in den Schatten der Wehmut rückt; denn jetzt erscheint der Verfall als die Rache der Natur für die Vergewaltigung, die der Geist ihr durch die Formung nach seinem Bild angetan hat.« Diese kosmische Tragik ist auch letzthin die Tragik Simmels.

Wir nahmen uns vor, als zweites Beispiel Simmelschen Kunstphilosophierens seine Abhandlung über das Problem des Porträts durchzusprechen: das angeblich Sichtbare ist ein buntes Gemenge des wirklich Gesehenen mit Ergänzungen äußerer und innerer Art, mit Gefühlsreaktionen, Schätzungen, Verknüpftheiten mit Bewegungen und Umgebungen; dazu kommt der Wechsel in Standpunkt und Anteilnahme des Beobachters, kommen die praktischen Interessen, die sich zwischen Mensch und Mensch schlingen; — kurz, »der Mensch ist dem Menschen ein fluktuierender Komplex von Eindrücken aller Sinne und seelischen Assoziationen, von Sympathien und Antipathien, von Urteilen und Vorurteilen, Erinnerungen und Hoffnungen. Alles dies

tritt uns mit der körperlichen Erscheinung des Menschen gegenüber, und aus diesem Knäuel das herauszulösen, was wir wirklich »sehen«, das rein sinnlich Optische daran, jenseits aller Deutungen und Hinzufügungen, uns zu besonderem Bewußtsein zu bringen, haben wir in der Regel weder Interesse noch Möglichkeit. Andererseits sehen wir auch zu wenig, wir bemerken unzähliges Sichtbare nicht, weil unsere Aufmerksamkeit sich nicht darauf richtet, weil kein praktischer Wert sich daran knüpft. Was wir populärerweise das Bild des Menschen nennen und auch eigentlich zu sehen glauben, ist sehr viel mehr und sehr viel weniger als seine wirkliche Sichtbarkeit«. Dieses wirklich Sichtbare am Menschen herauszustellen, ist das erste Amt des Porträts. »Das Auge des Malers hebt aus dem unabsehlich vielgliedrigen und zugleich fragmentarischen Geflecht, das uns für die Praxis des Tages den bestimmten Menschen bedeutet, das rein optische Sinnenbild heraus. Es vollzieht die Abstraktion des rein Anschaulichen aus der verworrenen Wirklichkeit des Menschen.«

Wie vermag aber die Malerei das Seelische zu gestalten, wenn ihre eigene Aufgabe lediglich in der Beschränkung auf das rein Optische besteht? Simmel erklärt, daß Körper und Seele nicht zwei »Teile« des Menschen sind, die ihn erst zusammensetzen, und von denen der eine unmittelbar sinnlich gegeben ist, der andere erst erschlossen werden muß. Vielmehr der Mensch ist eine lebendige Einheit, die erst durch eine nachträgliche Abstraktion in jenes beides zertrennt wird, und als diese Einheit nehmen wir ihn auch wahr. »Nicht das Auge in seiner anatomischen Einzelbedeutung als ein isoliertes Instrument, sondern unser einheitliches Sein, der ganze Mensch, wird des anderen ganzen Menschen gewahr, und die einzelnen Sinne sind nur die Kanäle, durch die die Gesamtwahrnehmungskraft unseres Wesens fließt. Wie der Wahrnehmende selbst eine Totalexistenz ist, die in jeder ihrer besonderen Funktionen doch ganz lebt, so ist für ihn auch der Wahrgenommene von vornherein der beseelte Leib als eine Einheit, die nicht erst durch eine nachträgliche komplizierte Synthese zustande kommt.« Das Seelische, die Beseeltheit ist nun Einheitsprinzip des Bildes; denn die Seele »ist das zusammenhaltende, ordnende Gesetz der Züge, die allein die malerische Realität sind, wie das Naturgesetz weder die Sache selbst ist, noch irgendwo außerhalb der Sache ist, sondern die Ordnung und die verständliche Einheit und das gegenseitige Verhältnis der Sachen ausmacht«. Es muß aber absolut daran festgehalten werden, daß dem Maler in erster und letzter Linie nur Farbflecken zur Verfügung stehen, daß sein Endzweck lediglich die künstlerisch vollkommene Gestaltung der optischen Erscheinung, der Oberfläche des Menschen sein kann. Diese sinkt unmöglich zu einem

bloßen Mittel herab, um zu etwas zu gelangen, was nicht sichtbar ist. »Malerei ist nicht Psychologie, und wenn ihr Zweck wäre, uns die Seele eines Menschen zu offenbaren, so wäre das Porträt eines Menschen ersichtlich gänzlich überflüssig, falls uns seine Seele etwa durch andere Mittel, durch unmittelbare Beobachtung, durch Zeugnisse und Bekenntnisse bekannt würde.« Nur das, aber auch alles das, was jenseits der künstlerischen Vollendung der Erscheinung, rein als geformter und farbiger Erscheinung, steht, kann als Mittel für eben diese Vollendung gelten, in unserem Falle also die Beseeltheit als Prinzip der Einheit, Zusammengefaßtheit und Gesetzlichkeit.

Eine zweite, oder die zweite Einheitsbindung ist die ornamentale: »Die Geschichte des Menschenbildnisses zeigt, daß die Erscheinung um so strenger stilisiert, um so formalsymmetrischer, bis zum Geometrischen hin, um so mehr im ornamentalen Sinne ausgeglichen und geschlossen ist, je weniger der Ausdruck der Seele gesucht wird oder gelingt.« Nebenbei bemerkt, scheint es doch auffällig, daß Simmel sich hier dem populären Sprachgebrauch anpaßt und von einem Streben nach seelischem Ausdruck redet; folgerichtig könnte er bloß von einem Streben handeln, das die reine Sichtbarkeit durch Beseeltheit zu vereinheitlichen trachtet. Er findet, daß in einem großen Teil der primitiven wie der hieratisch ägyptischen Kunst die Erscheinung in eine Form eingestellt wird, die an und für sich, auch jenseits der menschlichen Gestalt, einen in sich geschlossenen Sinn hat und dadurch die Einheit des in sie Hineingestalteten von vornherein anschaulich garantiert: den Kreis, das Dreieck oder Viereck, die genaue Symmetrie der Hälften um die Mittelachse herum. Die Einheit kommt hier nicht aus dem Gegenstand selbst, wächst nicht organisch in und aus ihm, sondern es besteht ein für sich allein schon sinnvolles, rationales Schema, in das die Erscheinung eingestellt wird und das ihr seine eigene Einheitlichkeit mitteilt. »In der klassischen Kunst der Griechen und der Renaissance ist diese Gestaltungsart noch keineswegs ganz verschwunden, sie ist nur sehr viel biegsamer, lebendiger, komplizierter geworden und zum großen Teil schon durch die andere Form oder Kraft der Einheit ersetzt: durch den Ausdruck der Beseeltheit.« Man kann genau verfolgen, daß das eine Prinzip gerade in dem Maße dominiert, in dem das andere zurücktritt. Zu vollkommener Herrschaft aber kommt die Seelenhaftigkeit als zusammenhaltende Funktion der Erscheinung erst bei Rembrandt. »Soweit es noch an der Seele als allein zusammenhaltender Kraft fehlt, soweit noch ein geometrisierendes Schema sie vertritt, müssen die Elemente reduziert, vereinfacht werden, um in diesem unterzukommen. Die Seele ist ein soviel weiter ausgreifendes, tiefer erfassendes, bewegter schwingendes Gestaltungsprinzip, daß sie

ihre Macht über ganz frei spielende, unendlich differenzierte, mit der Berechnung gar nicht festzulegende Elemente üben kann. Den äußersten Pol dieser Reihe stellen gewisse Porträtbüsten von Rodin dar, die mit offenbarer Absichtlichkeit noch die letzte Schematik: die Symmetrie der beiden Gesichtshälften zerstören, deren Ungleichheit fast übertreibend betonen; die Seele zeigt vielleicht erst hier das Unbegrenzte ihrer Möglichkeiten.« Aber auch diese Kunst kann nicht völlig ausschalten das rein formale Aufeinanderangewiesensein der Oberflächenteile, den Zusammenhalt durch ihr dekoratives Verhältnis. »Es kommt nur darauf an, welches der beiden diametral entgegengesetzten Prinzipien den entscheidenden und gewollten Dienst für die Vereinheitlichung der menschlichen Erscheinung leistet.«

Das »Zeitgenössische« und »Moderne« — wovon wir bereits eingehend sprachen — treten gerade in diesem Aufsatz besonders stark hervor. Ein Nachhall aus Pragmatismus und Bergson leitet ihn ein; dann melden sich deutlich die Anschauungen Fiedlers und Hildebrands an. Der Streit von »Form und Seele«, »Abstraktion und Einfühlung« usw. spielt sehr charakteristisch hinein. Staunenswert ist wieder die Weite des Blicks! Aber der Standpunkt scheint so hoch gewählt, daß die meisten Linien sich verzerren oder ineinanderfließen. Man fühlt sich immer versucht, an bestimmten Punkten zu unterbrechen, um kritische Erwägungen, Sicherungen und Ergänzungen einzuschieben. Es ist wunderlich, wie Simmel bisweilen ganz offenkundige Ungereimtheiten übersieht, wie er sich mit vieldeutigen Umschreibungen begnügt, weil er ganz im Banne des Problems liegt, dem er gerade nachpürscht. Ich will nicht durch eine ins einzelne sich verbeißende Kritik den Eindruck verwischen; aber vielleicht darf ich meinen eigenen Eindruck schildern: er ist fast quälend, weil die einander überstürzenden und durcheinander wirbelnden halben und dreiviertel Wahrheiten mich nicht in Ruhe entlassen, sondern aufpeitschen. Das möchte ich beinahe als Erfolg Simmels buchen: diese fast zwingende Gewalt, einen zur selbständigen Weiterführung zu nötigen. Auf den ersten Blick blendet z. B. die kühne Erfüllung Fiedlerschen Formalismus mit seelischem Gehalt auf den Wegen einer psychologischen Deutung, die an James, Bergson, Scheler oder William Stern erinnert, und durch die Erklärung, Beseeltheit sei das Ordnungsgesetz der Sichtbarkeit. Was wird aber damit geholfen? Wir wissen alle, daß etwa die melancholische Stimmung eines Herbstabends zum Gestaltungsmotiv eines Bildes werden kann, und in diesem Falle die gesamte Komposition bedingt. Die Stimmung liegt nicht irgendwie »hinter« den Farben, steht nicht als »Idee über ihnen«, sondern lebt nur in eben dieser bestimmten räumlichen und qualitativen Anordnung der Farben. Simmel pointiert lediglich eine

heute in fortschrittlichen Kreisen kaum mehr bestrittene Lehre. Neu ist nur, daß die Beseeltheit »Mittel« bleiben muß. Aber gerade das erscheint schief: ihre Gestaltung in die reine Form der Sichtbarkeit ist ja zweifellos gerade der Zweck, wenn wir schon von diesem Typ der Kunst reden. Nur auf diese eine Unausgeglichenheit wollte ich hinweisen, weil auch sie für Simmel charakteristisch scheint, nämlich eine gewisse Übertünchung bestehender Anschauungen. Sie entspringt keineswegs eitler Originalitätshascherei, selbst wenn sie so deutlich sich aufdecken läßt wie in unserem Falle, sondern jener Eigenart Simmels, alles der Bewegtheit seines Denkens anzupassen und in sie hereinzuziehen. Streift man aber diese Form ab — dann verlischt manchmal der Glanz — und auch dies weist auf das Kunstmäßige im Schaffen Simmels hin. Gewiß hat jede Wissenschaft ihre Form, die man nicht als Kleid betrachten darf, das beliebig gewechselt werden kann, sondern als apriorische Voraussetzung ihres Seins; die Form Simmels ist aber häufig nicht jene von der Wissenschaft geforderte, sondern die seiner eigenen Persönlichkeit.

* * *

Darum treten nun auch Vorlieben für bestimmte Künstler und Kunstrichtungen so überaus stark hervor. Simmel bemüht sich kaum, seine ausgeprägten Zuneigungen aus Gründen historischer oder systematischer Gerechtigkeit zu unterdrücken. Schon aus der Porträtabhandlung geht hervor, daß er das Prinzip der Beseeltheit dem ornamentalen vorzieht, es irgendwie als das höhere betrachtet. Und diese Beseeltheit erscheint ihm dann zur höchsten Vollendung gereift, wenn sie anschauliche Manifestation jener Lebensbewegtheit wird, die ihm selbst Grundlage des Seins und Schaffens bedeutet. Diese sucht er in der Kunst, und er glaubt sie besonders bei Michelangelo, Rembrandt und Rodin gefunden zu haben, und vor allem auch bei Goethe. Seine, diesen einzelnen Persönlichkeiten gewidmeten Schriften wirken fast wie Umlagerungen seiner eigenen geistigen Gesetzlichkeit in eine andere Ebene, und wie komplizierte Variationen über ein nie abbrechendes Motiv; man könnte auch sagen: wie letzte Überhöhungen des eigenen Selbst.

Wir folgen zuerst dem Rembrandtbuch und wollen dann die anderen Arbeiten nur kürzer besprechen. Das Bezeichnende ist, wie Simmel jede Qualität der Rembrandtschen Kunst bis ins Metaphysische hinein verfolgt, also nicht nur eine ganze Kunstwissenschaft um sie umbaut, sondern eine ganze Philosophie. Natürlich nicht im Sinne eines Systems, sondern immer gelegentlich im Zuge der einzelnen Fragen. Er handelt z. B. vom Bewegungsproblem Rembrandts. Da

beruft er sich darauf, daß der »ganze Mensch, das Absolute von Seele und Ich, in jedem einzelnen Erlebnis enthalten zu sein« scheint; »denn die in ihm geschehende Produktion wechselnder Inhalte ist die Art, auf die das Leben lebt, und es behält sich nicht eine irgend abtrennbare »Reinheit« und Fürsichsein jenseits seiner Pulsschläge vor«. Leben ist Kontinuität, die in jedem Augenblick sich als ganze in einer anderen Form äußert. »Dies ist nicht weiter zu deduzieren, weil das Leben, das hiermit irgendwie zu formulieren versucht wird, eine fundamentale, unkonstruierbare Tatsache ist. Jeder Augenblick des Lebens ist das ganze Leben, dessen stetiger Fluß — dies eben ist seine unvergleichliche Form — seine Wirklichkeit nur an der Wellenhöhe hat, zu der er sich jeweilig hebt; jeder jetzige Moment ist durch den ganzen vorherigen Lebenslauf bestimmt, ist der Erfolg aller vorangegangenen Momente, und schon deshalb ist jede jetzige Lebensgegenwart die Form, in der das ganze Leben des Subjekts wirklich ist.« Und die Rembrandtsche Lösung des Bewegungsproblems steht völlig im Zeichen dieser Auffassung des Lebens. Man bemerkt, wie Simmel gleichsam in Rembrandt die künstlerische Bestätigung seiner eigenen philosophischen Lebenshaltung gewinnt, und wie er darum Rembrandt schätzt. Ganz im Gegensatz dazu steht die italienische Kunst, eingeordnet in die Wertmetaphysik des klassischen Griechentums: »Sinn und Wert der Dinge liegt im Sein, in ihrer festumschriebenen Wesenheit, wie ihr zeitloser Begriff sie ausdrückt.« So sucht diese Kunst die jenseits alles Kommens und Gehens verharrende Idee, die überhistorische Form der seelisch-körperlichen Existenz.

Wie kann aber der Maler Bewegtheit im Bilde wiedergeben? Bewegtheit ist — nach Simmel — Qualität gewisser Anschauungen. Der Künstler bringt sie auf ihren Höhepunkt, indem er sie an ein tatsächlich unbewegtes Bild zu binden weiß. »Und erst, wenn wir uns klarmachen, daß wir auch der Wirklichkeit gegenüber nicht die von der Momentphotographie festgehaltene Attitude ‚sehen', sondern Bewegung als Kontinuität, was dadurch ermöglicht wird, daß . . . unser subjektives Leben selbst eine Lebenskontinuität ist und nicht ein Kompositum aus einzelnen Momenten, das ja überhaupt kein Prozeß und keine Aktivität wäre — so begreifen wir, daß das Kunstwerk viel mehr ‚Wahrheit' darbieten kann, als die Momentphotographie.« Wir empfinden den Augenblick der Bewegung als den Erfolg der Vergangenheit und die Potentialität des Zukünftigen; eine »gleichsam an einem inneren Punkte gesammelte Kraft setzt sich in die Bewegung um. Je reiner und stärker aber diese Bewegung erfaßt ist, desto weniger bedarf sie für den Beschauer der intellektuellen und phantasiemäßigen Assoziationen, sondern ihre Bestimmtheiten liegen unmittelbar innerhalb der Anschauung, nicht

außerhalb ihrer«. Ist die Bewegung wirklich in ihrer ganzen Kraft. Richtung, undurchkreuzten Einheit innerlich erfaßt und künstlerisch durchlebt, so ist der geringste Teil ihrer Erscheinung eben schon die ganze, »denn jeder Punkt enthält ihr bereits Abgelaufenes, weil es ihn bestimmte, und ihr noch Bevorstehendes, weil er es bestimmt — und diese beiden, zeitlichen Determinationen sind in der einen, einmaligen Sichtbarkeit dieses Striches gesammelt, oder vielmehr: sie sind der Strich«, eben der Strich Rembrandts.

Ist so Rembrandt der Maler der unmittelbaren Lebenskontinuität, handelt es sich doch keineswegs bei ihm um gemalte Psychologie; denn diese ergreift einzelne, ihrem Gehalt nach begrifflich ausdrückbare Elemente oder Seiten der inneren Geschehensganzheit. »Ein sozusagen logisch faßbares Element wird von der Kunst, wo Psychologie sie beherrscht, als Vertreter dieser Ganzheit vorgetragen. Die psychologische Gerichtetheit bewirkt immer eine Singularisierung und damit eine gewisse Verfestigung, die sich der in jedem Augenblick vorhandenen, aber kontinuierlich fließenden Ganzheit des Lebens enthebt. Die Darstellung des Menschen bei Rembrandt ist im äußersten Maße beseelt, aber nicht psychologisch.« Und ebenso darf man nicht Rembrandts Kunst unter dem Gesichtspunkt des rein Malerischen betrachten. Als ihr malerisches Problem erscheint einfach die »Darstellung einer menschlichen Lebensganzheit, aber wirklich als malerisches, nicht als psychologisches, oder metaphysisches oder anekdotisches Problem«.

Von so tiefem Leben durchschüttert, in so langlaufende Schicksalsfäden versponnen Rembrandts Figuren uns oft erscheinen, keine hat jenes eigentümlich Rätselhafte, wie die Mona Lisa oder Botticellis Giuliano Medici, wie Giorgiones Jünglingsköpfe in Berlin und Budapest und Tizians Junger Engländer in Pitti; obgleich gerade diese Kunst durchaus auf rationalistische Klarheit ausgeht, auf die Descartessche »Deutlichkeit«. Gewissen letzten Tatsachen und Problemen gegenüber ist die Bemühung nach logisch-begrifflicher Klarheit ihrer Darstellung und Lösung bisher immer aus einer fundamentalen Unklarheit entsprungen, die sich in eine nicht geringere der scheinbaren Resultate fortgesetzt hat. Oder anders ausgedrückt: »das Sein, so viel plastischer, formsicherer, unproblematischer als das Werden es erscheint, ist dennoch rätselhaft und verschlossen, während das Werden, dem all jenes mangelt, dennoch erst uns eigentlich nachfühlbar ist und jedes Stadium des Seins uns innerlich assimiliert und begreiflich macht — vielleicht, weil auch das Begreifen ein Leben ist, und nur das Lebendige eigentlich vom Leben begriffen werden kann. Jenes Rätselhafte, bis zur Unheimlichkeit gesteigert, das dem klassischen Porträt oft eignet, geht vielleicht darauf zurück, daß es ein der zeitlichen Lebendigkeit ent-

hobenes Sein darstellt; das Rembrandtsche Porträt scheint uns seine Rätsel selbst zu deuten, weil es dem immer nur werdenden, dem Zeitschicksal unterworfenen Leben enttaucht, dem es doch oder das ihm doch verhaftet bleibt«.

Diese Verwurzelung im Leben hebt bei Rembrandt — genau so wie bei Shakespeare — den Dualismus des Sinnlich-Körperlichen und des Geistigen auf. Vielleicht haben wir wie eine Totalexistenz, so auch eine Totalwahrnehmung, nämlich eine Fähigkeit, den anderen Menschen mit einer einheitlichen Funktion wahrzunehmen, in der sinnliches und geistiges Wahrnehmen so wenig durch einen inneren Teilstrich getrennt sind, wie eben das Körperliche und das Seelische als Lebenstatsachen es sind. Innerhalb der Plastik dürften die Gestalten Michelangelos das am eindringlichsten machen. Hier erscheint die körperliche Gestaltung objektiv, vom Schöpfer her, derart von der seelischen Stimmung durchdrungen, daß ein einziger, innerlich ganz untrennbarer Akt des Beschauers beides aufnimmt: körperliche Geformtheit und seelische Bedeutung sind hier nur zwei Worte für einen und denselben Tatbestand des Seins, der viel zu einheitlich ist, als daß seine Aufnahme sich erst aus einer bloß sehenden und einer bloß deutenden Funktion zusammensetzen sollte. Die Einheit des Kunstwerks kann jedenfalls nicht nach der Synthese ihrer Teile, als wären sie Zweck und Mittel, aufgefaßt werden, schon weil sie keine »Teile« in demjenigen selbständigen Sinne besitzt, der solche Synthese ermöglichte. Darum faßt das Porträt, mindestens in der von Rembrandt erreichten Vollkommenheit, Körper und Seele nicht in einer »Wechselwirkung« auf, in der eines das Mittel zur Darstellung oder Deutung des anderen wäre, sondern erfaßt die Totalität des Menschen, die nicht die Synthese von Körper und Seele, sondern ihre Ungetrenntheit bedeutet. Dem ganzen theoretischen und moralischen Gezänk zwischen dem Körperlichen und dem Seelischen, oder den Sinnen und dem Geist, wird der Kampfplatz entzogen, sobald der Mensch Wesen und Sinn seiner Existenz darin sieht, daß er Individuum ist, eben das Unteilbare. Simmel hält es für eine »durchgehende Erfahrung, daß, je tiefer wir die Individualität eines Menschen erfassen, sein Äußeres und sein Inneres um so unscheidbarer für uns zusammengehen, um so weniger auseinandergedacht werden können. Die maximale Herausarbeitung des Individuellen in der Rembrandtschen Kunst erscheint als einer der inneren Wege, auf denen sich Überwindung des seelisch-körperlichen Dualismus vollzieht, oder richtiger, die beschreitend es einer eigentlichen Überwindung seiner im vornherein nicht bedarf«. Ich gebe diese Anschauungen Simmels hier wieder, obgleich sie zum Teil mit denen aus dem bereits angeführten Porträtaufsatz sich decken, zum Teil ihnen

widerstreiten. Aber gerade sie zeugen deutlich von den Wandlungen einer Problematik durch mannigfache Spiegelung und Einstellung. Ich will mich nun auch hier und im folgenden jeder Kritik enthalten, sondern lediglich darauf bedacht sein, ein möglichst treues und anschauliches Bild Simmelscher Kunstphilosophie zu entwerfen. Nur eine Freiheit muß ich mir nehmen, nämlich die einer gewissen systematischen Verbindung und Ordnung, um nicht dem Leser lauter Bruchstücke vorzulegen.

Sind nun aber die Rembrandtschen Bildnisse bloß »Symbole«, um etwas vorstellen zu lassen, was ihre gegebene Anschaulichkeit nicht vorstellt? Sie treten uns als Äußerungen seiner Vision entgegen, das betrachtende Auge bleibt an die Erscheinung, wie sie dasteht, gebannt, und überträgt sie nicht in die Kategorie der Wirklichkeit. »Damit ist nicht jener Solipsismus eines gewissen Artistentums gemeint, dem die menschliche Form auf der Leinwand nur eine Anordnung von Farbflecken, ein Sammelpunkt optischer Reize, ein besonders kompliziertes Ornament ist; alles Seelische und Übersinnliche, das seinen Gestalten einwohnt, bleibt zu Recht bestehen. Aber es ist gleichgültig, ob es von dem Menschen jenseits dieser Vision gilt, oder nicht gilt, es gilt, als von seinem Definitivum, von dem Menschen innerhalb dieser Vision selbst. Tatsächlich ist hier also erreicht, was begrifflich unmöglich erschien: der Eindruck des nur materiellen Bildnisses, das nur Körperhaftes nachbildet, kann nicht anders ausgedrückt werden, als daß Leben und Seele unmittelbar — und nicht erst in Rückdatierung zu deren realem Bestande am Modell — mit ihm gegeben sind, an ihm empfunden werden. Dieser Eindruck müßte in seiner Tatsächlichkeit auch dann anerkannt werden, wenn er uns logisch widerspruchsvoll und psychologisch nicht analysierbar wäre. Und wirklich sehe ich mich zu einer genauen Auflösung des Problems nicht imstande.« Simmel spricht die Vermutung aus, daß jener Eindruck vielleicht darauf beruhe, daß die Gestalt Schöpfung einer Seele sei. Aber — wendet er selbst ein — die künstlerische Seele schafft zwar das Gebilde als ihr objektives Erzeugnis, allein sie ist doch nicht dessen subjektive Seele, die ihm zukäme, wie die lebendige Seele ihrem eigenen lebendigen Leib. So formuliert und gewendet tritt das Einfühlungsproblem bei Simmel hervor.

Sind Kunstwerke Äußerungen von Visionen, so stellen sie Objektivierungen des Subjekts dar und erhalten dadurch ihren Platz jenseits der Realität, die am Objekt für sich oder am Subjekt für sich haftet. Gibt das Kunstwerk die Reinheit seiner Jenseitsschicht auf, sei es, um bloß ein Objekt darzustellen, sei es, um bloß das Subjekt auszusprechen, so gleitet es in eben diesem Maße aus seiner spezifischen Kategorie

in die der Realität. Es wäre aber bürokratische Engherzigkeit, bloß um der Reinlichkeit des Begriffes Kunst willen die Bedeutung gewisser Werke herabzusetzen, in denen die eine oder die andere jener Intentionen auf die Wirklichkeit hin oder von der Wirklichkeit her sich vernehmbar macht, falls nur ein Großes und Wesentliches erreicht ist. In der Schauspielkunst — dem besten Beispiel — lassen zwei entsprechende Extreme das reine Kunstgebilde in die Realität verlaufen. Auf der einen Seite steht der Imitator, dessen Leistung einen jenseits der Kunstsphäre gelegenen Wirklichkeitsvorgang vortäuscht, auf der anderen der subjektivistische Schauspieler, der in allen Rollen sich selbst spielt. Rembrandts Porträts offenbaren den weitesten Abstand von diesen beiden Formen des Realismus.

Wie haben wir uns nun die künstlerische Zeugung zu denken, jenen Weg von der Vision bis zum vollendeten Kunstwerk? Simmel meint, die ganze extensive Gestaltung jeglichen Kunstwerkes gehe von einem seelischen Keim aus, der, wenn nur das Extensive Gestaltung ermögliche, gestaltlos sei. Der Keim oder Samen enthält auch nicht das Lebewesen im kleinen, sondern hat zu diesem ein rein funktionelles Verhältnis, indem er ausschließlich die auf jene Bestimmtheit hin gerichteten potenziellen Energien enthält. Das seelische Keimgebilde tritt nicht in Erscheinung, sondern bleibt, wie man sagt, »unbewußt«, denn sein Hervortreten bedeutet ja gerade, daß es nun auseinandergelegt ist, daß es den Reifezustand vielheitlicher Gliederung erreicht hat. Vergleicht man ein minderwertiges Porträt, insbesondere eines von dilettantischem Charakter, das doch von der Ähnlichkeit mit seinem Modell überzeugt, mit einem Meisterporträt, so hat man von dem ersteren den Eindruck, der Maler habe von dem Modell jeweils Zug für Zug, wie er ihn einzeln erschaute, in dem gleichen Nacheinander auf die Leinwand übertragen. Bei Rembrandt aber ist es, als habe er die Erscheinung des Menschen auf eine schlechthin einheitliche transphänomenale Wesensintuition zurückgeführt und diese nun den in ihr gesammelten Triebkräften überlassen, aus denen sich, in freiem organischem Wachstum, die Extensität der Formen entfaltete. »Dies scheint mir das eigentliche Schöpfertum in der Porträtkunst zu sein: daß für den Künstler die Beschauung des Modells nur Empfängnis, Befruchtung ist, und daß er die Erscheinung noch einmal zeugt, daß sie noch einmal auf dem Boden und unter den eigentümlichen Kategorien des Künstlertums wächst, als Entwicklung jenes seelischen Gebildes, das ich dem Keimbläschen verglich.« Die immer gründlichere Verneinung der Unmittelbarkeit des Verhältnisses zwischen der Wirklichkeit und dem Kunstwerk hält Simmel für eine der wesentlichsten Obliegenheiten der Kunstphilosophie. Es muß durchaus anerkannt

werden, daß die Kunst ein schlechthin selbständiges Gebilde ist, und als Formung der Weltinhalte nicht auf Borg von deren anderer Formung lebt, »die wir Wirklichkeit nennen. Nicht die mindeste Gegeninstanz ist es, daß alle großen Künstler rastlos die natürliche Wirklichkeit studiert haben. Denn wenn das Kunstwerk, wie ich vermute, aus einem seelischen Keim hervorgeht, der dessen schließlich anschauliche Extensität gar nicht enthält, — so ist damit nach keiner Richtung hin präjudiziert, welche Bedingungen und Anregungen denn die künstlerische Seele braucht, damit jener Keim in ihr entstehe«.

Jenes Verhältnis des Kunstwerks zur gewöhnlichen Wirklichkeit erläutert Simmel sehr eingehend an der Hand eines Beispiels: der Pelzkragen auf der Rembrandtschen Radierung ist nicht, wie eine Photographie es wäre, ein Oberflächenbild von demjenigen, den seine Mutter wirklich trug, sondern ist ein ebenso selbständiges, ebenso gleichsam aus eigener Wurzel gewachsenes Gebilde, wie dieser, kein »Schein« einer Wirklichkeit, vielmehr der künstlerischen Welt und deren eigenen Kräften und Gesetzen angehörig, und deshalb der Alternative: Wirklichkeit oder Schein — durchaus enthoben. Der Schein gehört noch der Wirklichkeit zu, wie der Schatten noch der Körperwelt, denn er ist nur durch sie, beide stehen, wenn auch gewissermaßen mit entgegengesetzten Vorzeichen, innerhalb derselben Ebene. Die Kunst aber lebt in einer anderen, mit jener sich nicht berührenden — gleichviel, ob der Künstler, ebenso wie der Beschauer, um in sie zu gelangen, durch jene hindurchgehen muß. In dem Geschaffenen, das schließlich in unabhängiger Objektivität dasteht, sind die psychologischen Vorstadien und Bedingungen seines Geschaffenwerdens überwunden. Der wirkliche Pelzkragen und der radierte Pelzkragen sind eine und dieselbe Wesenheit, auf zwei voneinander essenziell verschiedene und unabhängige Arten ausgedrückt. »Kann man sich von der metaphysischen Belastetheit des Wortes frei machen, so ist es ganz legitim zu sagen, daß die Idee des Pelzkragens von der Wirklichkeit und von der Kunst wie von zwei Sprachen ausgesprochen wird. Daß die erstere nun gleichsam unsere Muttersprache ist, daß wir die Seinsinhalte oder Ideen aus dieser, in der sie uns zuerst begegnen, in jene übersetzen müssen — diese seelisch zeitliche Notwendigkeit ändert doch nichts an der Selbständigkeit und Fundamentalität jeder der beiden Sprachen; ändert nichts daran, daß jede den gleichen Inhalt mit ihren Vokabeln und nach ihrer Grammatik ausdrückt, und diese Form nicht von der anderen borgt.« Was wir Wirklichkeit nennen, ist auch nur eine Kategorie, in die ein Inhalt geformt wird, so ein völlig einheitliches Gebilde ergebend. Auch die Kunst ist nichts anderes, und wenn wir den Rembrandtschen Pelzkragen sehen, so sehen wir tatsächlich nur diese

Striche, die nicht einen anderswo gegebenen und sich assoziativ vorschiebenden Pelzkragen »darstellen«, sondern genau so ein Pelzkragen »sind«, wie die einzelnen Haare des von Rembrandts Mutter getragenen zusammen ein Pelzkragen sind. Hier rühren wir an eine der Grundüberzeugungen Simmels, die in metaphysischer Verankerung sein letztes Werk »Lebensanschauung« in immer neuen Spiegelungen beleuchtet.

Wenn so »Wirklichkeit« und Kunst als Welten eigener Ordnung voneinander sich lösen, vereint lediglich im Pulsschlag des Lebens, was bedeutet dann der Gegenstand im Kunstwerk? Daß z. B. die Madonna in der kirchlichen Sphäre ein Gegenstand der Anbetung ist, geht das Kunstwerk als solches so wenig an, wie daß der Kohlkopf in der Sphäre der Praxis ein Gegenstand der Ernährung ist. Diese Gleichgültigkeit des Gegenstandes, die seinen außerhalb der Kunst gelegenen Sinn für diese betrifft, wird nun aber völlig unrichtig als eine Gleichgültigkeit gedeutet, die dem Gegenstand als reinem Inhalt des Kunstwerks zukommt, in der »grenzsicheren Immanenz seiner künstlerischen Verwertung. Ihn auch in diesem Sinne für indifferent zu erklären, ist eine willkürliche Zerreißung der Einheit des Kunstwerks, die für kein in sie eingeschlossenes Element Gleichgültigkeit zuläßt«. Die Madonna ist freilich nicht deshalb ein »würdigerer« Darstellungsgegenstand, weil sie angebetet, der Kohlkopf aber nur verspeist wird, sondern weil ihre Darstellung mehr Gelegenheit zur Entfaltung rein künstlerischer Qualitäten gibt.

Jene Einheit des Kunstwerks — in der Simmels Betrachtungen von den verschiedensten Seiten her einmünden — gehört ebenso, wie sein »Antinaturalismus«, zu den Grundfesten seines Verhältnisses zur Kunst. Und so spielt das Problem der Einheitsprinzipien bei ihm — wie wir bereits auch sahen — eine große Rolle. Die Einheit des wohlkomponierten Renaissancebildes liegt außerhalb des Bildinhaltes selbst; sie ist als abstrakte Form zu denken: Pyramide, Gruppensymmetrie, Kontrapost usw. — Formen, deren an und für sich selbständige Bedeutung auch mit anderem Inhalt erfüllt werden könnte. »Diese gleichsam tendenziöse, unbarmherzig betonte Vollendetheit der Form begünstigt es, daß das Sonett die am meisten zur äußerlichen Spielerei verführende, am leichtesten leer und formalistisch wirkende Versart ist — wo nicht, genau wie bei dem geometrischen Schema der bildenden Kunst, eine singuläre Genialität dieser Gefahren Herr wird.« Bei Rembrandt erwächst die Gesamtform des mehrfigurigen Bildes aus dem Leben der einzelnen Figuren, d. h. daraus, daß das Leben der einzelnen, ausschließlich von ihrem eigenen Zentrum aus bestimmt, gewissermaßen über sie hinausströmt und dem der anderen begegnet. Eine übergreifende Gesamtform, die man als für sich vorstellbare und

bedeutsame dem Ganzen entnehmen oder als ein Schema vorzeichnen könnte, wie an geometrisch komponierten Bildern, besteht hier nicht. Diese mehr geometrisch orientierte Einheit ist aber ersichtlich nicht an organische Erfüllungen gebunden, sondern kann sich mit dem gleichen Erfolge formaler Geschlossenheit auch an unlebendigen Inhalten verwirklichen. Im Unterschiede dazu aber gibt es eine Einheitlichkeit, die unmittelbar ihren Erfüllungen verhaftet ist, die gerade nur an diesem Stoff bestehen kann und zwar, weil sie nur aus ihm zu erstehen vermag. Dies ist die Einheit ausschließlich des organischen Wesens; sie läßt sich gar nicht als eine Form denken, die mit einem irgendwie qualitativ anderen Gehalt auszufüllen wäre. »Indem die Nachtwache so und so viele Lebendigkeiten und nur sie zum Bildinhalt macht und dem Geheimnis ihrer rein vitalen Wechselwirkungen anschauliche Sprache gibt, hat sie jenes alte germanische Drängen zu einer Einheit, die nicht geschlossen formmäßig, nicht für sich darstellbar, sondern nur an ihren Trägern zu realisieren ist, zum erstenmal in der Geschichte der Kunst rein befriedigt. Die Einheit ist hier, wo sie zugleich ganz tief und ganz labil ist, auf eine viel gewagtere Weise gewonnen als im klassischen Kunstwerk, bei dem sie durch den eigenen vorbestehenden Sinn der Form eine gewisse Garantie für das Nichtauseinanderfallenkönnen und das Verstandenwerdenmüssen in sich trägt. Es besteht hier eine tiefe Beziehung zu dem Prinzip der Individualität: daß sie dasjenige Gebilde ist, dessen Form absolut mit seiner Wirklichkeit verbunden ist, nicht unter der Voraussetzung oder zum Gewinn eines selbständigen Sinnes aus dieser Wirklichkeit herauszuabstrahieren ist.«

Stellt sich in der reinen Form gewissermaßen die abstrakte Idee der Erscheinung dar, so steht die Farbe sowohl diesseits wie jenseits dieser: sie ist »sinnlicher und metaphysischer«, ihre Wirkung ist einerseits unmittelbarer, andererseits tiefer und geheimnisvoller. »Ist die Form etwa als die Logik der Erscheinung zu bezeichnen, so bedeutet die Farbe eher deren psychologischen und metaphysischen Charakter — auch hier diese beiden, untereinander durchaus geschiedenen Intentionen in ihrer gemeinsamen Gegensätzlichkeit gegen das logische Prinzip erweisend; die vorwiegend logisch interessierten Denker verhalten sich deshalb häufig gleichmäßig ablehnend gegen die psychologische wie gegen die metaphysische Sinnesart, und dies scheint nur der tiefere Zusammenhang zu sein, aus dem heraus Kant in seinem ästhetischen Wertsystem die Farbe eigentlich ganz zugunsten der Form ablehnt. Macht man sich nun klar, daß die Farbe im Unterschied gegen die Linie — gerade wie an ihrer Stelle Psychologie und Metaphysik im Unterschied gegen die Logik — der Ort der Graduierungen, des Stärker

und Schwächer, der Valeurs mit ihren unendlichen quantitativen Möglichkeiten ist, so ist weiterhin ersichtlich, daß mit dem Vorherrschen der Form und ihrer geometrischen Intendierung die gleichmäßige Durchführung aller Bildteile gegeben ist. In dem geometrischen Gebilde ist alles gleich berechtigt ... die geometrisierende Tendenz und die scharfe Deutlichkeit alles Vorgeführten sind nur zwei Ausdrücke für dieselbe rationalistische Gesinnung.« Wo aber das Bild vom Leben durchtränkt ist, da ist auch Ungleichmäßigkeit der Durchführung gegeben; »denn Leben ist Rangierung, betonte Hauptsache und vernachlässigte Nebensache, Mittelpunktsetzung und Abstufung zur Peripherie«. »Insofern hat, wenn man will, das Leben der Welt gegenüber etwas Ungerechtes; aber alle Genialität läßt sich so ausdrücken, daß sie uns die Überzeugung gibt, mit dieser, unmittelbar vom Subjekt und nicht vom Objekt abhängigen Akzentverteilung dennoch eine tiefere Gerechtigkeit auch dem Objekt gegenüber realisiert zu haben — nicht freilich in seiner scharf abschneidenden Isolierung, auch vielleicht nicht in der rein kosmischen Betrachtung, die den Elementen keine Bedeutungsunterschiede läßt. Wohl aber wird durch diese Unterschiede das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Objekt, das doch auch eine objektive Tatsache ist, allein angemessen ausgedrückt.«

Wir lernten die Beziehung der organischen Einheit des Kunstwerks zum Prinzip der Individualität kennen. Hier knüpfen weitere Untersuchungen Simmels an. Gerade das für Menschheit oder Kultur Allgemeinste ist für den Schöpfer sein Persönlichstes, gerade dies markiert die Einzigkeit dieser Individualität. »Die unvergleichliche Individualität Schopenhauers liegt doch nicht in seinen »persönlichen« Verhältnissen: daß er in Danzig geboren wurde, ein unliebenswürdiger Junggeselle war, mit seiner Familie zerfiel und in Frankfurt starb; denn jeder dieser Züge ist nur typisch. Seine Individualität, das Persönlich-Einzige an Schopenhauer ist vielmehr »die Welt als Wille und Vorstellung« — sein geistiges Sein und Tun, das gerade als umso individueller hervortritt, je mehr man nicht nur von jenen Spezialbestimmungen seiner Existenz, sondern auch innerhalb der geistigen Ebene von dem Detail der Leistung abzieht. Gerade dessen Einzelheiten und Besonderheiten mögen hier und da an andere Schöpfer erinnern, ihr Allgemeinstes, einheitlich Durchgehendes, ist schlechthin mit Schopenhauer und nur mit ihm synonym.« Im Äußeren und Unlebendigen freilich gewinnt eine Erscheinung Besonderheit und relative Einzigkeit in dem Maße, in dem immer mehr Einzelbestimmungen an ihr hervortreten. Denn in eben diesem Maße wird die Wiederholung der gleichen Kombination unwahrscheinlicher; hier wird tatsächlich die Individualisiertheit einer Vorstellung durch Detaillierung innerhalb ihres

Inhalts erreicht: und dies geschieht auch an seelischen Objekten, insoweit wir sie in psychologischer Äußerlichkeit, also nach mechanistischer Art betrachten; dann wächst auch hier das Maß der Besonderheit proportional der Zahl angebbarer Einzelheiten — obgleich ersichtlich die sichere Erreichung einer wirklichen Individualität auf diese Weise eine nie zu vollendende Aufgabe wäre. Wird aber eine seelische Existenz von innen erfaßt, nicht als eine Summe von Einzelqualitäten, sondern als eine Lebendigkeit, deren Einheit jenes ganze Detail erzeugt oder bestimmt oder deren Zerlegung dieses ist, so ist solche Existenz von vornherein als volle Individualität da. Die Individualität des Gebildes als Ganzen, seine dadurch entstehende Einzigkeit, daß jedes Teilchen nur in bezug auf gerade dieses Zentrum Existenz und Sinn hat — diese wird jedenfalls durch das Fehlen genauer Detaillierung begünstigt; denn eine solche läßt den Teilen einen Sonderbestand, der ihre Einstellung in einen anderen Zusammenhang prinzipiell ermöglicht und sie der Einzigkeit ihrer jetzigen Bedeutung enthebt. Und dies gilt nun in vollem Maße von der Kunst, besonders der Rembrandts.

Das Rembrandtsche Begreiflichmachen einer Persönlichkeit verfolgt demnach ein anderes Ziel und einen anderen Weg als eine Vermittlung durch den Typus. Darin spiegelt sich der ganze, weit reichende Unterschied zwischen den beiden Arten, wie wir überhaupt einen Menschen kennen. Die eine unterstellt ihn allgemein seelischen Begriffen: er ist klug oder dumm, großartig oder kleinlich, gutmütig oder boshaft usw. Dies ist in steigernder Verfeinerung die Methode wissenschaftlich-psychologischer Erkenntnis. Aber damit lerne ich einen Menschen nicht von ihm selbst her kennen, aus ihm selbst heraus, sondern meine Kenntnis seiner fließt aus Begriffen, die ich bereits mitbringe. Von jenem unmittelbaren Wissen ist das erste Stadium bereits in dem Augenblick gewonnen, in dem der Mensch ins Zimmer tritt. »Wir wissen in diesem ersten Augenblick nicht dies und das, keine jener angedeuteten Kategorien von ihm, aber doch unendlich viel, ihn selbst, sein Unverwechselbares. Es gibt eine kontinuierliche Entwicklungsreihe des Kennens, die sich an diesen ersten Augenblick ansetzt und in dessen Art verbleibt, die dieses erste, gar nicht auseinanderlegbare Wissen nur vertieft und vermehrt, ohne daß es sich damit um bestimmte Teile vermehrte.« Worauf es hier ankommt, ist nicht das Unbezweifelte: daß der Mensch eine Individualität ist, die nicht aus der Summe seiner angebbaren Eigenschaften zusammenzusetzen ist, — sondern, daß die Erkenntnis eben dieser Individualität gleichsam mit einem besonderen Organ erfolgt, das für die Erkenntnis der beschreiblichen Eigenschaften gar nicht zusammenfällt. Rembrandt muß dieses Organ in erstaunlicher Ausbildung besessen haben. »Aus seinen Por-

träts leuchtet uns, der Art nach, vor allem das entgegen, was wir von einem Menschen beim ersten Anblick als ganz Unaussprechbares wissen, als die Einheit seiner Existenz. Denn nur die Totalität des Menschen — die Rembrandt als den Totalverlauf seiner Schicksale anschaulich macht — ist das Einzige, alles Einzelne an ihm ist ein Allgemeines. Auf das letztere aber richtet sich im wesentlichen das italienische Porträt.«

In dieser Totalität des Lebendigen liegt auch der Tod beschlossen. Denn er steht dem Leben nicht als Möglichkeit gegenüber, die irgendwann einmal Wirklichkeit wird, sondern unser Leben wird zu dem, als was wir es kennen, überhaupt nur dadurch geformt, daß wir, wachsend oder verwelkend, immer solche sind, die sterben werden. Freilich sterben wir erst in der Zukunft, aber daß wir es tun, ist kein bloßes »Schicksal«, sondern es ist eine innere Immer-Wirklichkeit jeder Gegenwart, ist Färbung und Formung des Lebens, ohne die das Leben, das wir haben, unausdenkbar verwandelt wäre. »Der Tod ist eine Beschaffenheit des organischen Daseins, wie es eine von je mitgebrachte Beschaffenheit, eine Funktion des Samens ist, die wir so ausdrücken: daß er einst eine Frucht bringen wird.« Diese Art, den Tod zu empfinden, glaubt Simmel bei Rembrandt gegeben; allerdings nicht in einem elegischen oder pathetischen Sinne. Denn dieser gerade entsteht, wo der Tod als eine dem Leben wie von außen drohende Vergewaltigung erscheint, als ein Schicksal, das an irgendeiner Stelle unseres Lebensweges auf uns gewartet hat, unvermeidlich zwar der Tatsache nach, aber nicht aus der Idee des Lebens heraus notwendig, sondern ihr sogar widersprechend. Ganz anders, wenn der Tod von vornherein ein *characterindelebilis* des Lebens ist. Nun ordnen sich aber viele unserer wesentlichen Daseinsbestimmungen zu Gegensatzpaaren, so daß der Begriff des einen seinen Sinn erst an der Korrelation mit dem andern findet: das Gute und das Böse, das Männliche und das Weibliche und zahlreiche andere. Diese beiden Relativitäten werden aber oftmals noch einmal umfaßt von einem absoluten Sinne, den eine von beiden erwirbt. »Gewiß schließt Gutes und Böses in beider relativem Sinne sich gegenseitig aus; vielleicht aber ist das Dasein in einem absoluten göttlichen Sinn schlechthin gut, und dieses Gute birgt in sich das relativ Gute wie das relativ Böse . . . Und so vielleicht sind Leben und Tod, insofern sie einander logisch und physisch auszuschließen scheinen, doch nur relative Gegensätze, umgriffen vom Leben in dessen absolutem Sinne, der das gegenseitige Sichbegrenzen und Sichbedingen von Leben und Tod unterbaut und übergreift.« Diese Grundtatsache — Immanenz des Todes im Leben — scheinen die tiefsten Rembrandtporträts zu verkünden; jene Porträts enthalten das Leben in seiner weitesten Bedeutung, in der es auch den Tod ein-

schließt. Der Typus — wenn es mit Simmel gestattet ist, diese Betrachtungen noch weiterzuführen — stirbt nicht, aber das Individuum stirbt. Je individueller also der Mensch ist, desto »sterblicher« ist er, denn das Einzige ist eben unvertretbar und sein Verschwinden ist deshalb um so definitiver, je mehr es einzig ist. So hat die italienische Kunst, weil sie typisiert, etwas Heiteres, die germanische, mit ihrer individualistischen Leidenschaft, oft etwas Zerrissenes; »jenes eigentümlich Unabgeschlossene gegenüber der Abgerundetheit des Klassischen, das ins Unendliche Weiterstrebende der germanischen Kunst, als würde man von jeder endlichen und beruhigenden Lösung immer weiter einem erst zu Gewinnenden oder niemals zu Gewinnenden zugetrieben — dies speist sich vielleicht aus der Unversöhnlichkeit der Individualität, in die der Tod eingewebt ist, mit der Kunst, die rein als Kunst über dem Tode steht.«

Diese — nun genügend nach allen Seiten hin charakterisierte — germanische Kunst, zu deren glanzvollsten Beispielen Rembrandts Werk zählt, zielt nicht in letzter Linie auf Schönheit. Was aber ist Schönheit? Es ist eine eigentümliche Tatsache, daß von allen großen Werten, mit denen unser Geist dem Dasein Bedeutung verleiht, nur die Schönheit sich auch am Unlebendigen verwirklicht. Bloß das Beseelte kann sittliche Werte erzeugen, nur für den Geist kann es Wahrheit geben. Schönheit aber kann an dem Stein, an dem Wassersturz und seinem Regenbogen, an dem Zug und der Färbung der Wolken haften, am Unorganischen wie am Organischen. Schönheit ist »in unserer durchgängigen Auffassung des Wortes« keineswegs ein völlig abstrakter, an jeder Auffassungsweise der menschlichen Erscheinungen realisierbarer Begriff; wir verstehen unter ihr die klassische Formgebung. Aus der Inthronisierung dieser Schönheit spricht die Weltanschauung, die in dem Allgemeinen (wie die Herrschaft des Typus in dem individuellen Phänomen sie offenbart) und in der immanenten Gesetzlichkeit (die die Elemente der Erscheinung unmittelbar untereinander und gleichsam freischwebend verbindet) absolute Werte sieht.

Dringen wir über diese Schönheitskunst zur Gesamtheit der Kunst vor, so drückt Simmel ihre Beziehung zum Leben in dem Buche über Lebensanschauung in knappster und klarster Formulierung aus: das Leben mit seiner biologischen und religiösen, seelischen und metaphysischen Bedeutung wirkt nicht von jenseits der künstlerischen Formen in das Werk hinein, sondern diese Formen sind die Formen des Lebens selbst, die sich freilich vom Leben, als einem teleologisch strömenden, emanzipiert haben, aber ihre Dynamik und ihren Reichtum doch von eben diesem Leben, soweit es diese Güter besitzt, zu Lehen tragen. Das Mehr-als-Kunst, das jede große Kunst zeigt, fließt aus

derselben Quelle, der sie, nun als rein ideales, lebensfreies Gebilde, entstammt ist. In die aus ihm entsprungenen Formen überträgt das Leben, auch wenn sie in schlechthin objektivem, unabhängig eigenem Sinne wirken, dann doch seinen Charakter, und läßt sich wiederum von ihnen bestimmen, so daß es gleichsam diesseits und jenseits ihrer steht; zu gleichen Rechten wird es in ihnen äternisiert, wie sie in ihm vitalisiert werden.

In zwei ganz unterschiedenen Bedeutungen können wir — auf dem Boden dieser Auffassung — von unvollkommener Kunst reden. Es gibt unvollkommene Kunst, insoweit das Werk zwar ganz und gar um der künstlerischen Intention willen gestaltet ist und sich in der strengen Umgrenzung der autokratisch künstlerischen Formen hält — aber den immanenten Forderungen der Kunst nicht genügt, uninteressant, banal, kraftlos ist. Und es gibt unvollkommene Kunst, wenn das Werk, die letzteren Beeinträchtigungen vielleicht nicht zeigend, seine künstlerischen Formen noch nicht völlig von der Lebensdienstbarkeit befreit, die Wendung dieser Formen von ihrem Mittel-Sein zu ihrem Eigenwert-Sein noch nicht im absoluten Maße vollzogen hat. Dies ist der Fall, wo ein tendenzhaftes, anekdotisches, sinnlich exzitatives Interesse als ein irgendwie bestimmendes in der Darstellung mitklingt. Dabei kann das Werk von großer seelischer und kultureller Bedeutung sein; denn dazu braucht es keineswegs an die begriffliche Reinheit einer einzelnen Kategorie gebunden zu sein. Aber als Kunst bleibt es unvollkommen, solange seine Formungen noch irgend etwas von derjenigen Bedeutung fühlbar machen, mit der sie sich den Strömungen des Lebens einfügen — so tief und umfassend sie diese Strömungen auch in sich aufgenommen haben.

* * *

Simmel hat sein Erleben und Erfassen Rembrandtscher Kunst und Rembrandtschen Wesens zu einer Philosophie der Kunst ausgeweitet. Auch wo er andere Künstlerpersönlichkeiten eingehender behandelt, sind ihm diese in erster und letzter Linie Objektivierungen seiner eigenen Geistigkeit, seines Lebens- und Weltverhältnisses in der Sphäre der Kunst, in ihrer Wirklichkeitsschicht. Darum sind ihre Werke ihm Beispiele, Bestätigungen seiner Problemstellungen und Problemlösungen. Aber er braucht diese Beispiele oder Bestätigungen nicht zusammenzuklauben und zu suchen, um ein System praktisch zu illustrieren, sondern jene Erlebnisse sind Quellpunkt und Rechtsgrund seiner theoretischen Anschauungen; diese sind nur begriffliche Deutungen und Verknüpfungen jener, Weiterführungen ins Metaphysische. Denn Simmels gesamte Kunstphilosophie ist ihrer Tendenz nach metaphysisch,

so viele und reiche psychologische oder rein kunstwissenschaftliche Ergebnisse sie auch zeitigen mag. Wir glauben, ihre Grundzüge bereits skizziert zu haben; das folgende soll sie noch ergänzen, keineswegs aber »erschöpfen«.

Michelangelo würdigt Simmel als die ganz und gar tragische Persönlichkeit. Sein Leben war auf das Anschauliche, Irdischschöne gerichtet. Aber die Sehnsucht nach dem Transzendenten zerbrach diese Tendenz. Und doch war diese Sehnsucht nicht weniger notwendig, denn sie stammte aus dem tiefsten Fundamente seiner Natur, und darum konnte er innerer Vernichtung so wenig entrinnen, wie er sich von sich selbst abtun konnte. Denn tragisch ist gerade dasjenige, was gegen den Willen und das Leben, als dessen Widerspruch und Zerstörung gerichtet ist, und dennoch aus dem Letzten und Tiefsten des Willens und des Lebens selbst wächst — im Unterschied gegen das bloß Traurige, in dem die gleiche Zerstörung aus einem gegen den innersten Lebenssinn des zerstörten Subjekts zufälligen Verhängnis gekommen ist. Die tragische Vernichtung stammt aus demselben Wurzelgrunde, aus dem das Vernichtete in seinem Sinn und seinem Wert gewachsen ist. In dem Buche über »Lebensanschauung« kommt Simmel noch einmal auf das Tragische zu sprechen, und ohne den Standpunkt zu wechseln, vertieft er ihn in großartiger Weise. Er deutet auf das unheimliche Gefühl hin, daß das ganz Notwendige unseres Lebens doch noch irgendwie ein Zufälliges sei. Das volle Gegenteil und die Überwindung davon bietet nur die Form der Kunst in der Tragödie. Denn diese läßt uns fühlen, daß das Zufällige gerade bis in seinen letzten Grund hinein ein Notwendiges ist. Gewiß geht der tragische Held an der Reibung zwischen irgendwelchen äußeren Gegebenheiten und seiner eigenen Lebensintention zugrunde; allein daß dies geschieht, ist eben in dieser letzteren selbst ganz fundamental vorgezeichnet — sonst wäre sein Untergang nichts Tragisches, sondern nur etwas Trauriges. »In der Aufhebung jener Unheimlichkeit des Zufälligen im Notwendigen — und zwar nicht nach einer vorgeblichen »sittlichen Weltordnung« Notwendigen, sondern nach dem Lebens-Apriori des Subjekts — liegt das »Versöhnende« der Tragödie; sie ist insofern immer »Schicksals«-Tragödie. Denn die Bedeutung des Schicksalsbegriffes: daß das bloß Ereignishafte der Objektivität sich in das Sinnhafte einer individuellen Lebensgerichtetheit wandele oder als solches enthülle, — stellt sie in einer Reinheit dar, zu der es unser empirisches Schicksal nicht bringt, weil sein Ereigniselement hier auf sein selbständig kausales, sinnfremdes Wesen nie ganz verzichtet.«

Ist Michelangelo für Simmel die tragische Persönlichkeit, stellt Goethe ihm schlechthin das menschliche Ideal dar; ihm hat er darum

auch ein Buch der Huldigung gewidmet, das ganz einzigartig ist — ich würde vorbildlich sagen, wenn da nicht die Frage eines Nachbildes einfach unsinnig wäre — in dem kühnen und sicheren Spürsinn, mit dem hier der geistige Sinn der Goetheschen Existenz erfaßt wird, die Eigengesetzlichkeit seines Wesens. Ich kann weder den Inhalt dieses Werkes wiedergeben, noch seine »Grundgedanken«. Aber an einigen wenigen Beispielen will ich doch aufweisen, bis zu welchen Tiefen der Deutung Simmel vorgedrungen ist.

Die Erzeugung von an sich wertvollen Inhalten des Lebens aus dem unmittelbaren, nur sich selbst gehorsamen Prozeß des Lebens selbst begründet die fundamentale Abneigung Goethes gegen allen Rationalismus, denn dessen eigentliches Absehen ist, umgekehrt das Leben aus den Inhalten zu entwickeln, erst aus ihnen ihm Kraft und Recht zuzuleiten — weil er dem Leben selbst nicht traut. »Das tiefe Zutrauen zum Leben, das überall in Goethe zu Worte kommt, ist nur der Ausdruck jener genialischen Grundformel seiner Existenz.« Daß die Produktivität nach dem eigenen Gesetz und Trieb bei Goethe so die vollkommenste Angemessenheit zur Welt zeigt, ist zwar in der letzten metaphysischen Beschaffenheit seines Naturells verankert; innerhalb der bezeichenbareren Schichten aber wird es von der ungeheuren Assimilationskraft seines Wesens gegenüber allem Gegebenen getragen. Diese Schaffenskraft, die ununterbrochen aus dem einheitlichen Quell der Persönlichkeit zeugte, nährte sich ebenso ununterbrochen aus der Wirklichkeit um sie herum. »Seine Geistigkeit muß eine Analogie zu dem Vermögen des ganz gesunden physischen Organismus gehabt haben, die Nahrungsmittel bis ins Letzte auszunutzen, das Unverwendbare störungslos auszuscheiden, das Zurückbehaltene dem Lebenskreislauf so selbstverständlich einzuverleiben, als bildeten beide schon von vornherein eine organische Einheit.« Aus jenem festen Vertrauen zum Leben entwickelt Goethe sein Schönheitsideal, das er weder ins Transzendente, hinter die Natur, verbannt, noch auch einem Singulären in Isoliertheit gegen das ganze Sein zuerkennt, sondern bloß derjenigen Erscheinung, in der die einheitliche Ganzheit des natürlichen Seins zum Ausdruck kommt. Wie im psychologischen Symbol drückt Goethe »diese tiefste Bedeutung des Schönen« in dem Satze aus: ›Wer die Schönheit erblickt, fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung.‹

Mit prachtvoller Klarheit entwickelt Simmel, wie schon in Goethes Jugend, in der doch die Fülle und Bewegtheit seines Inneren mit einer ganz einzigen Unmittelbarkeit und Unabgelenktheit in Äußerungen und Lebensgestaltung ausfloß, die Objektivierung des Subjekts sich anzeigt, und wie sich diese in großartiger Weise entfaltet. Und das Kapitel

über die »Liebe« gehört gewiß zum Besten und Edelsten, das über Goethe geschrieben wurde. Ich kann es mir nicht versagen, eine besonders charakteristische Stelle trotz ihrer Länge hier wörtlich anzuführen: »Die Wesensformel, die an Goethe ihre reinste und stärkste historische Verwirklichung findet, war doch immer diese: daß ein Leben, ganz dem eigenen Gesetz gehorchend, wie in einheitlich naturhaftem Triebe sich entwickelnd, eben damit dem Gesetz der Dinge entspricht, d. h. daß seine Erkenntnisse und Werke, reine Ausdrücke jener innerlichen, aus sich selbst wachsenden Notwendigkeit, doch wie von den Forderungen des Objekts und denen der Idee her gebildet sind. Er hat jeden eigengesetzlichen Sachgehalt durch die Tatsache, daß er ihn erlebte, so von innen her geformt, als wäre er aus der Einheit dieses Lebens selbst geboren. Gemäß diesem Gesamtsinn seiner Existenz scheinen sich auch deren erotische Inhalte zu entwickeln. Auch diese treten auf, als wären sie von seinem Innern und dessen Entwicklungsnotwendigkeiten bestimmt, wie sich eine Blüte an den Zweig ansetzt, in dem Augenblick und in der Form, wie dessen eigenste Triebkraft es erfordert und entwickelt. Nirgends, selbst in so extremen Fällen, wie in der Leidenschaft für Lotte und Ulrike von Levetzow, spüren wir jenes Preisgegebensein, das dem erotischen Erlebnis das Symbol des Liebestranks verschafft hat und oft den Gefühlston, als wäre es viel eher etwas, das mit uns oder an uns vorgeht, als eine Äußerung eines sich selbst gehörenden Lebens. Wir hören, daß er mit all seinen sinnlichen Hingerissenheiten doch immer Herr seiner selbst geblieben ist.«

Die Art, wie Simmel Goethes Schaffens deutet, entfernt sich weit von jenem »Erlebnis«, das Dilthey als Quelle des Kunstwerks ansah. Mit Recht macht Simmel darauf aufmerksam, daß damit die Genesis aus Milieu und Modell keineswegs grundsätzlich verlassen ist, sondern nur subjektivisch verfeinert. Denn auch aus dem Erlebnis wächst unmittelbar keine Überleitung zu der künstlerischen Spontaneität. Im Verhältnis zu ihr ist auch das Erlebnis etwas Äußeres, mag sich auch beides im Umfang des Ich abspielen. Die Verbindungsmöglichkeit liegt darin, daß der Lebensprozeß mit seinem beharrenden Charakter, Intention und Rhythmus als die gemeinsame Voraussetzung und Formgebung sowohl für das Erleben, wie für das Schaffen wirkt. »Es gibt vielleicht eine — für jedes Individuum andere — allgemeinste, nicht in Begriffe zu fassende Wesensformel, nach der seine seelischen Vorgänge sich bestimmen, ebenso das Hineinnehmen der Welt in das Ich im Erlebnis, wie das Hinausgehen des Ich in die Welt im Schöpfertum.« In dem Maße, in dem diese fundamentale Wesensbewegtheit selbst schon den Charakter überwiegender Spontaneität und künst-

lerischen Gestaltens trägt, in eben dem wird auch schon das Erlebnis von vornherein und in der Art eben seines Erlebtwerdens die Züge des Schöpfertums und der künstlerischen Werte an sich tragen. »Wo die Wurzelsäfte der Persönlichkeit ... künstlerisch tingiert sind, da ist das Erlebnis sozusagen schon ein artistisches Halbprodukt und seine prinzipielle Fremdheit gegen das Kunstwerk aufgehoben.« Bei Goethe scheint dieser Prozeß sich mit einer so selbstverständlichen Unmittelbarkeit, einer souveränen Ungestörtheit durch Kategorien anderer Richtung vollzogen zu haben, und vor allem über eine so weite Gesamtheit einer höchst differenzierten Existenz hin, »wie bei keiner uns sonst bekannten Erscheinung. Sogar die Hingabe an das Erkennen und an reine Wissenschaft war nicht imstande, die Herrschaft seiner künstlerischen Kategorien in Weltbild und Erlebnis zu durchbrechen«.

So wie Simmel es liebt, Rembrandts Wesen durch den Vergleich mit der italienischen Renaissance zu belichten, kontrastiert er gern Goethe und Kant. Ausgangspunkt ist natürlich der kategorische Imperativ. Simmel glaubt, Kants Moral habe wohl das Schicksal der meisten Menschen ausgesprochen, wenn sie das Sinnliche und Leidenschaftliche gegen die Forderung der Pflicht kämpfen läßt (»zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl«), was schließlich entweder einen unbefriedigten Dualismus oder eine Verarmung hinterläßt. »In Goethe aber kämpfte es gegen die Forderung der Harmonie, der ausgeglichenen Totalität des Lebens — wie er sich ja auch nicht scheut von einer Übertriebenheit des Moralischen zu sprechen, eine für Kant völlig unausdenkbare Vorstellung — und darum konnte der Sieg hier ein vollkommener sein, weil der Feind selbst in die Einheit der schließlich gewonnenen Form einbegriffen ist.« Im Sinnlichen fand Goethe dieselbe Wertströmung der Lebenseinheit, die das Sittliche trägt. Und diesen Vergleich »Kant und Goethe« führt Simmel in einem eigenen Buche weiter, er erblickt in ihnen die äußersten Pole zweier Weltanschauungen, wobei er aber persönlich derjenigen Goethes zuneigt. Jenes Problem der Goetheschen Moralauffassung findet erst in dieser Schrift seine umfassende Auswirkung: Goethes Vorstellungen über das Verhältnis der Geschlechter oder über die Taten Napoleons oder über die Verbindung des Einzelnen mit seiner Nation widerstreiten sicher den üblichen ethischen Idealen, denn sie werden völlig von dem darüber gelegenen Ideal der Natur beherrscht: daß der Mensch — so könnte man in Goethes Sinne sagen — seine Triebe und Anlagen in der Art und mit der Auswahl zu entwickeln habe, daß ein Maximum von Gesamtentwicklung herauskommt. Da das Sein und der Wert nichts Getrenntes sind — »am Sein erhalte dich beglückt!« — so ist die höchste

Steigerung des Seins auch die des Wertes. »Ihren tiefsten Ausdruck scheint mir diese übermoralische Moral in dem folgenden merkwürdigen Satz zu gewinnen, den er sich aus antiker Quelle aneignet: »Was die Menschen gesetzt haben (nämlich die Gesetze), das will nicht passen, es mag recht oder unrecht sein; was aber die Götter setzen, das ist immer am Platz, recht oder unrecht.« Über den Gegensatz von Recht und Unrecht, also über den am Kriterium der Moral entstandenen, stellt er hier einen höheren Begriff: das »Passen«, d. h. die Fähigkeit der Einzelheit, sich in den letzten, höchsten Zusammenhang und Harmonie der Dinge einzustellen. Ich stehe nicht an, jenen angeführten Satz für eine der tiefsten und größten Deutungen vom Sinn des Daseins zu halten; er läßt uns einen fundamentalen Zusammenhang, eine gegenseitige Beziehung aller Dinge ahnen, in dem die Einheit der Natur besteht oder sich offenbart und demgegenüber es ein kleinlicher Anthropomorphismus ist, in dem zufälligen Ausschnitt, den wir als Moral bezeichnen, den Höhepunkt des Seins zu erblicken.«

Auf der Voraussetzung, daß Natur und Geist, oder Wirklichkeit und Wert nicht ihrem Wesen nach auseinanderklaffen, sondern daß ihre tiefe Einheit an dem einzelnen Werk nur eine besonders überzeugende Deutlichkeit gewinne — darauf steht die Existenz jedes Künstlers. Sie würde leer und sinnlos sein, wäre er nicht überzeugt, daß die Schönheit und Bedeutsamkeit, die die Erscheinung unter seinen Händen annimmt, kein äußeres Hinzufügsel ist, sondern die eigentliche Wahrheit, das von allen Verfälschungen befreite Wesen dieser Wirklichkeit ausspricht. In diesem Sinne ist freilich jede Kunst »Naturalismus«, weil für den Künstler als solchen »Natur« eben von vornherein die Einheit des Realen und des Idealen bedeutet. Wenn Goethe nach seinem eigenen Wort »die Idee mit Augen sieht«, so heißt das, »daß ihm Wert und Vollendung der Dinge, die für uns andere nur wie ein mehr oder weniger traumhaftes Gebilde über ihnen zu schweben scheint, in ihrer Wirklichkeit wohnte, wie er sie zu sehen verstand«.

* * *

Simmels stärkste geistige Liebe gilt — in Sachen der Kunstphilosophie — dem Wesen der einzelnen, singulären Künstlerpersönlichkeit; in ihre Gesetzlichkeit eindringend, gewinnt er die Weite, in der sich ihm die Gesamtheit der Kunst enthüllt, ja noch mehr, in der sich ihm die letzten Geheimnisse des Lebens und der Welt erschließen. Aber selbstverständlich ist es, daß der berühmte Vertreter der modernen Geschichtsphilosophie auch der Entwicklung der Kunst seine Aufmerksamkeit widmet. Außer seinen »Problemen der Geschichtsphilosophie« kommen hier vornehmlich zwei Abhandlungen aus seinem

letzten Lebensjahre in Betracht: »Vom Wesen des historischen Verstehens« und »Die historische Formung«.

Geschichte ist nicht das Vergangene, das uns, unmittelbar und genau genommen, immer in Gestalt diskontinuierlicher Stücke gegeben ist, sondern eine bestimmte Form oder Summe von Formen, mit denen der betrachtende synthetische Geist diesen zuvor festgestellten Stoff, die Überlieferung des Geschehenen durchdringt und bewältigt. Durch das historische Verstehen einer Reihe kommt ihr inhaltlich nichts Neues zu, nur eine funktionelle Verbindungsart wird damit von der inneren Anschauung gewonnen oder gestiftet. Wenn verschiedene Arten des Verständnisses den Ansprüchen an logischen und künstlerischen Zusammenhang, einheitliche Klärung der Dunkelheiten, nachfühlbare Entwicklung der Teile auseinander in gleichem Maße genügen, so sind sie alle in gleichem Maße richtig. Soll ich den Faust dagegen historisch-psychologisch verstehen, das heißt, das entstandene Gebilde aus den seelischen Akten und Entwicklungen verstehen, die es Teil für Teil in Goethes Bewußtsein erwachen ließen, so ist eine entsprechende Mehrdeutigkeit prinzipiell ausgeschlossen; denn dieser Schöpfungsprozeß hat sich schlechthin in einer bestimmten Weise abgespielt, die unsere Erkenntnis ergreifen oder verfehlen mag, die sie aber nicht auf mehrere äquivalente Arten vorstellen kann. Reichtum und Beweglichkeit seelischer Verbindungen sind so groß, daß keinerlei »psychologisches Gesetz« die Weiterentwicklungen einer bestimmten seelischen Konstellation bündig zu bestimmen imstande ist, daß sehr oft vielmehr eine solche Entwicklung, nach einer bestimmten Seite hingehend, uns genau so plausibel erscheint, wie die nach der genau entgegengesetzten hin erfolgende. Wo also genetische Reihen durch psychologische Interpolation zustande kommen — was, mehr oder weniger bewußt, allenthalben der Fall ist — ist von eingesehener Notwendigkeit nicht die Rede. Nur um Annäherungen an die Wirklichkeit kann es sich handeln.

Gehen wir vom Gebiet der allgemeinen Geschichte auf das der Kunstgeschichte über, so finden wir, daß z. B. Gemälde diskontinuierlich hintereinander stehen, je eine inselhafte Einheit. Der Kunsthistoriker konstruiert unter ihnen eine allmähliche Entwicklung von Starrheit zu Bewegtheit usw. Es kann dabei gar nicht die Rede sein, daß der Schöpfer des höchsten Werkes etwa alle vorangängigen Stadien in seiner persönlichen Entwicklung durchlaufen hätte. Auch wird danach überhaupt nicht gefragt, sondern nach der Möglichkeit, diese »Entwicklungs«-Reihe nach sachlichen Kriterien aus dem objektiven Bestand der Werke, als wäre jedes vom Himmel gefallen, aufzubauen. Aber eben diese Möglichkeit liegt in dem, was man das methodische

Subjekt nennen könnte, einem ideellen Gebilde, das diese Schöpfungen in einer seelisch begreiflichen Evolution durchläuft, die sachliche Ordnung ihres Nebeneinander in einen als zeitlich gedachten lebendigen Verlauf vereinheitlichend, dessen Kontinuität nicht an dem Rahmen des einzelnen Werkes stockt. Wir hypostasieren also einen Hilfsbegriff, der die ausschließlich dem Lebendigen vorbehaltene Fähigkeit der Selbstentwicklung hat, und dessen Lebensäußerungen oder Etappen die einzelnen Kunstwerke sind.

Das Nacheinander der Künstlerpersönlichkeiten würde niemals die kontinuierliche Zusammengehörigkeit einer einheitlichen historischen Reihe haben, wenn ihre Leistungen nicht ihrem Sachgehalt nach und ohne jede Rücksicht auf ihre historische Plazierung aufeinander Anweisungen gäben, wenn sie nicht eine ideale Reihe bildeten. So sind es die inneren Verhältnisse dieser Kunstbildungen, die wir gemäß der artistischen Logik ergreifen und in ihrer rein sachlichen Bedeutung verstehen müssen, damit jene in der Zeit realen Erscheinungen eine »historische« Reihe formen; andernfalls wären sie ein beziehungsloses Nacheinander, dem Prinzip und Möglichkeit der Zusammenfassung zu einer Reihe fehlte. Geht nun die Kunstgeschichte auf ein volles und fundamentales Begreifen der Erscheinungen aus, kann sie sozusagen keine immanente sein, d. h. keine, die eine künstlerische Erscheinung aus der anderen verständlich und gesetzmäßig entwickelte, weil die Verhältnisse der Gesellschaft, der Religion, des intellektuellen Niveaus, der individuellen Schicksale die nächsten Erscheinungen mitbestimmen und doch ihrerseits aus den vorhergegangenen künstlerischen nicht berechenbar sind.

Aber nicht nur der großen rhythmischen Wellenbewegung des Stilwandels schenkt Simmel seine Aufmerksamkeit, sondern auch dem glitzernden Oberflächenspiel der Mode. Gerade ihr hat er eine seiner anziehendsten Abhandlungen gewidmet. Er spricht von den Lebensbedingungen der Mode als einer durchgängigen Erscheinung in der Geschichte unserer Gattung. Sie ist Nachahmung eines gegebenen Musters und genügt damit dem Bedürfnis nach sozialer Anlehnung; sie führt den Einzelnen auf die Bahn, die Alle gehen; sie gibt ein Allgemeines, das das Verhalten jedes Einzelnen zu einem bloßen Beispiel macht. Nicht weniger aber befriedigt sie das Unterschiedsbedürfnis, die Tendenz auf Differenzierung, Abwechslung, Sichabheben. So ist die Mode nichts anderes als eine besondere unter den vielen Lebensformen, durch die man die Tendenz nach sozialer Egalisierung mit der nach individueller Unterschiedenheit und Abwechslung in einem einheitlichen Tun zusammenführt. Sie ist die Geschichte der Versuche, die Befriedigung dieser beiden Gegentendenzen immer vollkommener

dem Stande der jeweiligen individuellen und gesellschaftlichen Kultur anzupassen. Daß die Mode ein bloßes Erzeugnis sozialer oder auch formal psychologischer Bedürfnisse ist, wird vielleicht durch nichts stärker erwiesen als dadurch, daß in sachlicher, ästhetischer oder sonstiger Zweckmäßigkeitsbeziehung unzählige Male nicht der geringste Grund für ihre Gestaltungen auffindbar ist. Darum ist die Herrschaft der Mode am unerträglichsten auf den Gebieten, auf denen nur sachliche Entscheidungen gelten sollen. Religiosität, wissenschaftliche Interessen, ja Sozialismus und Individualismus sind freilich Modesachen gewesen; aber die Motive, aus denen diese Lebensinhalte allein angenommen werden sollten, stehen in absolutem Gegensatz zu der vollkommenen Unsachlichkeit in den Entwicklungen der Mode und ebenso zu jenem ästhetischen Reize, den ihr die Entfernung von den inhaltlichen Bedeutungen der Dinge gibt, und der, als Moment solcher tiefer Entscheidungen ganz unangebracht, ihnen einen Zug von Frivolität aufprägt. Wenn die Mode — welcher Sachverhalte sie sich auch immer bemächtigt — den Egalisierungs- und den Individualisierungstrieb, den Reiz der Nachahmung und den der Auszeichnung zugleich zum Ausdruck bringt und betont, so erklärt dies vielleicht, weshalb die Frauen im allgemeinen der Mode besonders stark anhängen. Die Mode gibt dem Menschen ein Schema, durch das er seine Bindung an das Allgemeine, seinen Gehorsam gegen die Normen, die ihm von seiner Zeit, seinem Stande, seinem engeren Kreise kommen, aufs unzweideutigste dokumentieren kann, und mit dem er es sich so erkauft, die Freiheit, die das Leben überhaupt gewährt, mehr und mehr auf seine Innerlichkeiten und Wesentlichkeiten rückwärts konzentrieren zu dürfen. »Vielleicht ist Goethe in seiner späteren Epoche das leuchtendste Beispiel eines ganz großen Lebens, das durch die Konnivenz in allem Äußeren, durch die strenge Einhaltung der Form, durch ein williges Sichbeugen unter die Konventionen der Gesellschaft gerade ein Maximum von innerer Freiheit, eine völlige Unberührtheit der Zentren des Lebens durch das unvermeidliche Bindungsquantum erreicht hat.«

* * *

Ich habe mich bemüht, Simmel möglichst selbst sprechen zu lassen. Ich habe also ganz mit seinen Farben gemalt. Nur eine Freiheit nahm ich — notgedrungen — für mich in Anspruch: Auswahl und Komposition. Ich zog das heran, was mir entweder für Simmels Wesen besonders charakteristisch, oder für die Wissenschaft besonders wichtig erschien. Und da ich es nicht in atomisierender Zerstückelung darbieten konnte, war eine Verknüpfung notwendig, die hoffentlich nicht Simmels Geist widerstreitet. Aber selbst im Falle des Gelingens meiner Ab-

sicht kann es sich nur um eine Skizze handeln, um einen dürftigen Anfang, Simmels Sein nnd Werk darzustellen. Das ist gewiß keine irgendwie spielerische Bescheidenheit, sondern Ausdruck der Überzeugung, daß es gerade in diesem Falle ganz besondere Schwierigkeiten bereitet, das uns überkommene Erbe auf seinen Gehalt zu prüfen und dadurch erst eigentlich nutzbar zu machen. Zwei Aufgaben hat da die Wissenschaft in erster Linie zu erfüllen: die geistige Existenz Simmels in ihrem Sinn uns so aufzuhellen, wie er es mit Goethe getan, d. h. aus der Einzigkeit seiner Persönlichkeit sein Tun und Lassen, sein Schaffen und Leisten zu verstehen. Und dann: Simmels Arbeiten gesammelt und geordnet vorzulegen, versehen mit genauen Registern. Dadurch werden sie für den Betrieb der Wissenschaft erst recht fruchtbar werden, und sie kommt in die Lage, all das viele Gold, das aus Simmels Werk glitzert, gleißt und glänzt, in die Münzen ihrer Prägung umzuformen. Es ist ja tragisch, daß nicht die Persönlichkeiten in der Wissenschaft weiterleben, sondern einzelne gesicherte Ergebnisse, Methoden, Gesetze oder Hypothesen. Aber auch so — in restloser Entpersönlichung — wird von Simmel vieles noch lange bleiben, und es wird geraume Zeit währen, bis seine Arbeit völlig überwunden und nur noch historische Erinnerung ist; aber in der allgemeinen Geistesgeschichte wird Simmel gewiß nie sterben; als »lebende Philosophie« gehört er zu unseren »großen Schriftstellern« und vor allem zu den wenigen, in denen sich das gewaltige und erschütternde Bild der untergegangenen geistigen Gegenwart in breiter Vielseitigkeit und echter Tiefe spiegelt. Und aus dem Werk klingt so vieles, das in die Zukunft weist: das tiefe, gläubige Vertrauen zum Leben, die radikale Abwendung von aller Mechanisierung und Materialisierung und trotz aller Skepsis die leidenschaftlich hervorbrechende Bejahung einer metaphysischen Weltergreifung. Diese Qualitäten haben auch seine ganzen kunstphilosophischen Bestrebungen geadelt. Als Schutzheilige schweben nicht über ihnen, sondern leben in ihnen: Rembrandt und Goethe.

II.

Die Deutung des Homunkulus in Goethes Faust.

Von

Carl Enders.

Eine klassische Schrift muß nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr daraus lernen wollen.
Friedrich Schlegel, Lyzeumsfragmente Nr. 20.

1.

Es kann nicht bestritten werden, daß die Deutung des Homunkulus einer der Angelpunkte für die Erklärung des 2. Teils von Goethes Faust ist. Er spielt eine entscheidende Rolle sowohl im äußeren Gang der Handlung, d. h. in der ursächlichen Verknüpfung der Ereignisse in sich, wie in der Entfaltung der Idee oder, besser gesagt, der Ideenwelt, welche in der Dichtung lebendig wird. Zunächst im Gang der Handlung: Der Erzeugung des chemischen Männleins liegt ursprünglich die Absicht Mephistos zugrunde, Faust durch die Beschäftigung mit einem der elementarsten Rätsel des denkenden und schaffenden Menschengeistes abzulenken von einer Richtung seines Wollens, in welcher Mephisto fürchten muß, ihm mit seiner Macht nicht viel helfen zu können und dadurch seinen Einfluß zu verlieren. Nun zeigt sich Homunkulus aber befähigt, Faust gerade in dieser Richtung zu dienen, und wird daher der Führer zu jenen Regionen geistigen Lebens, die Mephisto so fremd sind. Der Schalk muß zusehen, wie er sich in diese Lage hineinfindet und nach Möglichkeit seinen vertraglichen Pflichten gegen Faust nachkommt. In der »klassischen Walpurgisnacht«, die Faust den Weg zu Helena eröffnet, übernimmt dann Homunkulus für weite Strecken die Führung der Handlung, einer Handlung, die zwar unmittelbar nichts zu tun hat mit Fausts Geschick, aber doch eine gewisse Parallele zu dessen seelischer Entwicklung darstellt.

Ebenso ist Homunkulus von Bedeutung für die Durchführung des ideenhaften Gehalts. Nachdem Faust die kleine Welt egoistischer triebhafter Genüsse nicht nur unbefriedigt, sondern in seinen Ansprüchen an das Wesen des Genusses anspruchsvoller, geläuterter, überwunden hat, soll er von der Sehnsucht nach dem Bild höchster Schönheit zum Besitz Helenas als der Verkörperung dieses im Griechentum wirklich gewordenen Ideals geführt werden. Nur ein geistiges Wesen, ein

»Dämon«, der durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht »verdüstert und beschränkt worden« ist, kann ihn dahin geleiten, ein Wesen, das geeignet ist, ihm die »Antezedentien« zu vermitteln, die befähigen, in der Luft der griechischen Mythologie und Heldensage zu leben, in der Helena erst das wird, was sie ist. Daß Homunkulus dazu der einzig mögliche Führer ist, gilt es natürlich noch zu erweisen.

Schließlich betont ja auch Goethe selbst im Gespräch mit Eckermann 1829[1]) die Bedeutung des Homunkulus, gegen den sogar Mephistopheles in Nachteil zu stehen kommt. Er gleicht diesem an geistiger Klarheit, hat aber durch seine Tendenz zum Schönen und förderlich Tätigen viel vor ihm voraus.

Grell sticht gegen diese Bedeutsamkeit der Gestalt die Ratlosigkeit und Unbestimmtheit ab, mit der die Forschung dem Homunkulus gegenübersteht. Nicht nur Kuno Fischer begnügt sich[2]) mit einer bescheidenen Paraphrase, über die ja überhaupt seine Erklärung des 2. Teils nicht hinauskommt, sondern auch die neuere Forschung ist nicht viel weiter gekommen.

2.

Aus der Notwendigkeit, diesen »Stein des Anstoßes endlich aus dem Wege zu räumen«, hat nun Paul Alsberg[3]) eine Deutung versucht. Durchaus zu billigen ist seine Methode, dem Wesen des Dämons dadurch auf die Spur zu kommen, daß man seine Entwicklung in der Vorstellungswelt des Schöpfers zu verfolgen sucht. Diesen Weg werden auch wir zu gehen haben, wenn wir in der Kritik seiner Resultate und in der Darstellung unserer eigenen Meinung eine andere Deutung versuchen, die wohl mit der seinigen einiges gemeinsam hat, aber, weitergreifend, ein geschlosseneres, notwendigeres und in sich weniger widerspruchsvolles Bild entwirft.

Alsberg meint, Homunkulus habe in seiner späteren Umbildung aus dem chemischen Männlein zum Dämon einen »faustischen Charakter« erhalten. »Er ist in seinem inneren Wesen geradezu auf Faust zugeschnitten, um nicht zu sagen: er ist aus Faust herausgeschnitten. So sehr grenzt ihre Wesensverwandtschaft an Wesensgleichheit.« Er kann sich mit dieser hauptsächlich auf die Tendenz des Geistes zur Tätigkeit, auf den Trieb von dem unbefriedigenden, rein geistigen Zustand ins Körperlich-Menschliche, auf die Überlegenheit über Mephisto gestützten Behauptung nicht genug tun: »Hier kann es keine andere

---

[1]) Castles Ausgabe I, S. 298.

[2]) 4. Ausgabe, herausgegeben von V. Michels, Bd. 4, S. 79 ff.

[3]) Jahrbuch der Goethegesellschaft 1918, Bd. 5, S 108 ff.

Meinung geben (!)«. »Die Charakter- und Wesensübereinstimmung ist unbestreitbar.« Das kann für ihn natürlich nur den Sinn haben: Homunkulus soll irgendwie als Symbol für Faust, d. h. für dessen Geisteserlebnis dienen (S. 115). Aus dieser Wesensgleichheit heraus muß Homunkulus den Traum des Faust (Ledas Empfängnis) wie sein eigenes Erlebnis verkünden und zur Fahrt nach Griechenland anstiften, gewissermaßen als Doppelgänger für Faust selbst sprechend. Als weitere Stütze führt er, wie schon vor ihm Rosenthal (siehe unten S. 67) die »Gleichartigkeit« der Faust- und Homunkulushandlung an und das Wechselspiel der Handlungen, welches so scharf durchgeführt ist, daß die eine Handlung schweigt, wenn die andere spielt. »Dadurch wird die Homunkulushandlung in zwei gesonderte Teile gespalten, welche die kurze Fausthandlung einschließen. Sie umrahmt dieselbe nicht nur, sondern sie ergänzt sie auch und führt sie fort. Kam im ersten Teile, gemäß der Fausthandlung, lediglich der Trieb zur Griechenwelt zum Ausdruck, so wird ihr zweiter Teil allein von dem Drange nach Entstehung beherrscht, wiederum entsprechend dem Fortgange der Fausthandlung (S. 119).«

Im weiteren verdichtet sich nun für Alsberg das Bild des Homunkulus zu der Idee echt mittelalterlichen Geistes (Glasgehäuse aus dem alchymistischen Laboratorium, mittelalterliche Absperrung anzeigend). Nun bedrängt ihn aber die Schwierigkeit, die Entstehung dieses faustisch-mittelalterlichen Geistes aus Wagners, des »trockenen Schleichers« Retorte zu erklären. Wir dürfen diesem Wagner nach seiner Meinung nicht unrecht tun: »Denn auch ein Wagner hat seine Leistung für sich, wenn sie auch nicht an der eines Faust gemessen werden darf.« Daß er Fausts überreiches Wissen in sich aufgenommen habe, mache ihn »schließlich doch zu einem treuen Verkünder der Lehre seines Meisters«. Unermüdlich bearbeitet er den von Faust übernommenen Wissensstoff, und — —: »nichts anderes als das Wissen und den Geist seines Lehrers läßt er in seiner Retorte brodeln und blitzen (!)«. So windet sich denn Alsberg bis zu seiner These durch: »Fausts Geist steckt in der Phiole« (S. 123), der Homunkulus ist nichts anderes, als die »symbolische Verkörperung von Fausts altem, mittelalterlichem Geiste«. In der Homunkulushandlung soll nun nach seiner Meinung die mittelalterliche Begriffswelt überwunden und Faust zum Renaissancemenschen wiedergeboren werden, um ihn so zu Helenas Gemahl heranreifen zu lassen. Die Lücke in den »Antezedentien« zum Helenaakt (Losbittung in der Unterwelt, Proserpinaszene), die uns in den Entwürfen zur Ankündigung und in verschiedenen Blättern der Paralipomena bekanntlich skizziert ist und in der fertigen Dichtung allgemein schmerzlich vermißt wird, will Alsberg als Lücke nicht mehr

gelten lassen. Sie soll geschlossen werden eben durch Fausts Stellvertreter Homunkulus in dessen Kampfstellung gegen die gewaltsame Abschließung von der Natur, in seinem Anschluß an die griechischen Naturphilosophen und seinem Drang zur natürlichen Entstehung. »Zugleich gibt Homunkulus zu erkennen, wie der naturbeseligte Geist (sc. Fausts in Homunkulus) nunmehr in unaufhaltsamem Drange zur Griechenwelt hinstürmt, wie der vorher so ängstliche Hüter seines Glasgehäuses mit begeistertem Ungestüm gegen den Muschelwagen der griechischen Schönheitsgöttin anprallt« (S. 130). »Weilt auch Faust fern von unseren Blicken, Homunkulus ist sein Herold, der der Welt seine geistige Eroberung der Helena verkündet.« Um die Einheitlichkeit des 2. Aktes, in dem der innerlich erlebende und sich erneuernde Faust in der Rolle des Homunkulus uns vorgeführt werde, nicht zu zerstören, sei die Proserpinaszene nicht ausgeführt worden.

3.

Es ist nicht zu verkennen, daß diese Meinung Alsbergs manches Bestechende hat, und eine verwandte Auffassung ist ja auch ungefähr gleichzeitig von Rosenthal (siehe unten S. 67) ausgesprochen worden. Das liegt vor allem daran, daß, wie wir sehen werden, richtige Erkenntnisse in eine im Grunde haltlose Hypothese verwoben sind. Daß ein geistiger Wandlungsprozeß rückständig gewordener Weltanschauung in der Lebensgeschichte des Homunkulus versinnlicht ist, daß dieser Wandlungsprozeß zu den Antezedentien des Helenaaktes notwendig gehört, um die geistig-seelische Atmosphäre zu schaffen, in der allein der nordisch-germanische Faust sich mit der südlich-griechischen Helena vereinigen kann, das ist das Wahre in diesen Ausführungen; daß Faust selbst in Homunkulus lebendig wäre, daß Homunkulus geradezu eine geistige Stufe seines individuellen Seins vertrete, ist das Falsche und Irreführende der Hypothese.

Die Wesensgleichheit des Homunkulus und des Faust aus den wenigen Worten seines Bekenntnisses und der Charakteristik von außen her feststellen zu wollen, ist mehr als kühn. Es ist freilich das Bewußtsein seines tätigen Dranges in Homunkulus lebendig. Er bekennt: »Dieweil ich bin, muß ich auch tätig sein«, und dementsprechend legt ihm auch Goethe die Tendenz zum Schönen und förderlich-Tätigen bei. Aber eine lebendige Anschauung der ideenhaften Gestalt der Helena, wie Faust, hat er schon nicht. Er hat nur eine rezeptive Aufnahmefähigkeit für die Vision des Faust, dem er als selbständige Individualität gegenübertritt. Wie wäre es sonst zu verstehen, daß er, Faust erblickend und seine Traumvision erschauend, erstaunt wäre, wie Goethe ausdrücklich als Anweisung vermerkt,

und daß er aus diesem Erstaunen über ein ihn so überraschendes und also durchaus nicht selbstverständliches Gesicht bewundernd und urteilend ausriefe: »Bedeutend«? Er schildert nun, was er im Traume Fausts sieht: die Empfängnis der Leda.

Mephisto: So klein du bist, so groß bist du Phantast.
Ich sehe nichts. —
Homunkulus: Das glaub' ich; du aus Norden,
Im Nebelalter jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,
Wo wäre da dein Auge frei!
Im Düstern bist du nur zu Hause . . .
Wie wollt er sich hierher gewöhnen,
Ich, der bequemste, duld' es kaum.

Hier setzt er sich durchaus in Gegensatz zu der nordisch-mittelalterlichen Nebelwelt, aus der Mephisto zu Hause ist, nicht er. Er setzt sich aber auch in einen graduellen Abstand zu Faust selbst und hebt sich als Eigenwesen durch abweichende Anlage von ihm ab: er ist bequemer, beharrender als Faust. An diesem Wort einwandfreier Überlieferung ist doch wohl weniger zu rütteln und zu deuteln, als an einem durch die Erinnerung Eckermanns überlieferten Gespräch, des Mannes, dessen Materialbedingtheit die neue Ausgabe von Castle erneut dartut und dessen oft willkürliche Sinnbiegungen und Ungenauigkeiten neuerdings an einigen trefflichen Beispielen Max Wundt [1]) erwiesen hat. Homunkulus, der, eingeschlossen in die Schranken seines Glaskäfigs, bequem, beharrend und sich anpassend wider Willen ist, kann nicht mehr haben als den Drang zur Tätigkeit, der aus seiner Grundanlage stammt, dem ihm von seinem paracelsistischen Ahn vererbten lehrhaften Wissen um alles was geschieht. Solange er reiner Geist ist, kann er nicht wirklich tätig sein, d. h. sich frei schaffend in die Wirklichkeit projizieren. Der Drang zur Tätigkeit, der sich vorläufig nur in einer gewissen Geschäftigkeit äußert, ist der Trieb, der ihn später befreit.

Daß die Träume des Faust, die um Helena kreisen, unabhängig von Homunkulus gedacht waren, und diesem daher als ein objektiv Fremdes vorkommen müssen, zeigt auch der zweite Entwurf zur Ankündigung der Helena, wo es noch nach dem tumultuarischen Ende der Geisterbeschwörung am Kaiserhofe heißt: ›Faust, aus einer schweren langen Schlafsucht, während welcher seine Träume sich vor den Augen des Zuschauers sichtbar umständlich begeben, ins Leben zurückgerufen, tritt exaltiert hervor und fordert . . . . . den

[1]) Max Wundt, Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals, Berlin 1913, Anhang, S. 493 ff.

Besitz (Helenas) heftig von Mephistopheles«. Daraufhin erst kommt Mephisto auf den Gedanken, ihn zu Wagner zurückzuführen und durch die Erzeugung des chemischen Männleins zu fesseln und abzulenken. Ursprünglich sollten also die Träume selbst auch bildhaft vorgestellt werden.

Die Gleichartigkeit der Handlungen, vor allem die Gleichartigkeit des Ziels für Homunkulus und Faust, wird nur durch eine unklare Auflösung der beiden Ziele ins Nebelhaft-Allgemeine konstruiert. Die Sehnsucht des Homunkulus ist darauf gerichtet, von seiner reinen Geistigkeit loszukommen, einen Körper zu erhalten und so von dem Scheinmenschentum, das in seinem nicht ohne ironische Färbung wirkenden Namen Homunkulus (= Menschlein) sich selbst bezeichnet, zum wahren Menschentum zu gelangen, dadurch die künstliche Gebundenheit (symbolisiert durch die Glashülle) eines nur leuchtenden, erhellenden Zustandes des reinen Wissens und Denkens zu verlieren und den Drang zum Tätigsein, der sich jetzt nicht entfalten kann, zur Auswirkung zu bringen. Er strebt aus einem ganz allgemeinen Zustand in einen anderen ganz allgemeinen Zustand menschlichen Erlebens und Strebens. Er klaubt, diesem Drang nachgebend, im Humus der thessalischen Ebene (Pharsalus), wo so viele ganze, aus Geist und Körper bestehende Menschenwesen sich aufgelöst haben, phosphoreszierende Atome auf, wie die Kohorten der Cäsareaner und Pompejaner versuchen, zu »legitimer Auferstehung« sich die Bestandteile ihrer Individualitäten stürmisch, wie es ihrem Wesen entsprach, zuzueignen, er läßt sich zu diesem Zweck auf die Naturphilosophien des Anaxagoras und Thales ein in der Hoffnung, durch sie zu erfahren, wie diese legitime Entstehung möglich ist.

Faust ist über die Bedingtheiten dieses Zustandes für seine Individualität längst hinaus; wenn er auch solche Naturerkenntnisse als System noch nicht erörtert hat, so sind sie ihm doch längst natürlich, ersehnt schon vor dem Zeichen des Erdgeistes und Makrokosmos, erst recht in der Erfüllung seines Einsgefühls mit der Natur und ihren wirkenden Kräften in »Wald und Höhle«. Nicht staunenden Besuch nur erlaubt ihm längst der erhabene Geist,

> Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust
> Wie in den Busen eines Freunds zu schauen,
> Du führst die Reihen der Lebendigen
> Vor mir vorbei, und lehrst mich, meine Brüder
> Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Wenn Mephisto sich wundert, wie er »aus dumpfem Moos und triefendem Gestein wie eine Kröte Nahrung« sich einschlürfen könne, so antwortet ihm schon der Faust des 1. Teils: »Verstehst du, was

für neue Lebenskraft Mir dieser Wandel in der Öde schafft?« Und nur dem Naturverwandten kann die Natur so heilsam werden, wie Faust im Eingang des 2. Teils. Klare Interpretation muß die Grundlage aller unserer Betrachtungen bleiben. Und auf dieser Grundlage bleibt es dabei: Fausts Ziel ist kein so allgemeines, sondern ein ganz besonderes, ganz bestimmtes: Helena! Und nichts anderes! Freilich Helena nicht mehr als das schönste Weib schlechthin, wie im Volksbuch und Volksschauspiel, wie auch noch im Spiegel der Hexenküche, sondern Helena als die Ledatochter, deren Zeugungsstunde er eben im Traum erlebt hat, die verkörperte Idee klassischer Schönheit. Zur Erfassung dieser Idee, welche in Faust selbst ja schon lebendig ist, ist freilich die Fähigkeit notwendig, griechisch-sinnlichen Geist zu erleben. Ganz allgemein notwendig, für jeden Menschen notwendig, also auch für das ideale Publikum vor der Bühne, auf der dieser 2. Teil der Dichtung sich abspielt, und das nachher diese Idee, welche Helena verkörpert, in sich lebendig aufnehmen soll. Ihm diesen Geist nahezubringen, ist auch die klassische Walpurgisnacht da, in der Homunkulus mitspielt. Insofern stellt sie Antezedentien des Helenaaktes dar.

Damit fallen auch die Betrachtungen Alsbergs über das Wechselspiel der Handlungen (Fausthandlung und Homunkulushandlung) in sich zusammen. Denn wie könnten sich zwei Handlungen, deren Wesen und Ziel so verschieden ist, wechselseitig fortführen, gegenseitig sich ergänzen? Das Ziel der einen ist ein naturphilosophisches: psychisch-physische Entstehung der realen Individualität des Menschen; das Ziel der anderen ist ein kulturphilosophisches: sinnfälliges Erlebnis der kulturbildenden Idee der griechischen Helena. Die naturphilosophische Anschauung ist eine der Voraussetzungen dieser Idee und insofern antezedentischen Charakters für den 3. Akt unseres Dramas; das ist alles, was die beiden Handlungen verbindet. Helena selbst wird gar nicht zu realem individuellem Leben erweckt; sie hat in der Inhaltsangabe der Dichtung für »Dichtung und Wahrheit« von 1816 noch reinen Märchencharakter. Durch einen magischen Ring wird ihr die Körperlichkeit gegeben, und das Schloß, auf dem sie (wie in einem früheren griechischen Märchen mit Achill auf der Insel Leuke) in Sparta leben kann, ist »mit einer Zaubergrenze umzogen, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können«, genau wie in Tiecks Elfenmärchen; da sie in Verzweiflung die Hände ringt, »streift sie den Ring ab und fällt Faust in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt«, genau wie der Held im Melusinemärchen. Aber auch später, in der vollendeten Dichtung, bleibt sie, wenn auch nicht eine so naive Märchen-

gestalt, so doch durchaus Allegorie, ein Phantom für die »Phantasmagorie«, als welche der Helenaakt in die Dichtung eingereiht wird. Bekanntlich übernimmt Mephisto zum Teil die Rolle eines erklärenden Epilogisten für das Publikum, in welcher er geradezu seinen teuflischen Grundcharakter ablegt. So sehr wird die Phantasmagorie von der Bühnenwirklichkeit der übrigen Handlung abgerückt in »romantischer Ironie«. Also: Helena wird gar nicht zu realem individuellem Leben erweckt, wie es Homunkulus erstrebt, sondern aus dem Schattenreiche losgebeten zu zeitweiligem rein ideellem Leben, um nach Vollbringung ihrer Mission in der Entwicklungsbahn Fausts zurückzukehren in den Hades. Und so kann denn auch nie und nimmer die Homunkulushandlung jene Lücke ausfüllen, die man mit Recht immer festgestellt hat, jenen Aufenthalt Fausts in der Unterwelt unter Führung der Manto, der Mittlerin zwischen Lebenden und Schatten, der gleichgearteten Tochter des homerischen Teiresias; jene Szene, in welcher Faust Helena losbittet. Nicht weil Homunkulus sie überflüssig gemacht hätte (besäßen wir sie doch!), sondern weil Goethe die Stunde für das unendlich schwere Werk nicht erschien: »Was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Tränen davon gerührt wird! — Dieses alles . . . hängt sehr vom Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.« Dieser Augenblick hat sich nicht mehr eingestellt. In der Ausführung der Antezedentien zur Helena (im 2. Akt) fehlt deshalb die Szene, so notwendig sie auch für den Abschluß der Fausthandlung ist.

Wie Alsberg sich in der Erklärung des Verhältnisses winden muß, in dem Homunkulus zu den übrigen Personen der Laboratoriumszene steht, haben wir schon angedeutet. Wie widerspruchsvoll ist schon der Satz: »So verdichtet sich das äußere Bild des Homunkulus im Zuschauer von selbst zu der Idee, in ihm ein Abbild echt mittelalterlichen Geistes vor Augen zu haben«, wenn wir gerade erfahren, daß der Dämon deshalb die Vision Fausts sofort erfaßt, weil er selbst sie in sich erlebt als Herold und Doppelgänger des Faust. Nur die merkwürdige Entstehungsart aus der Retorte des armseligen Wagner hält Alsberg für kurze Zeit zurück, seine Wesensgleichheit mit Faust zu proklamieren. Und so muß denn der trockene Schleicher gegen allen Sinn der Dichtung noch zu einem brauchbaren Gelehrten erhoben werden, der Gewalt hat über den Geist eines Faust, sei es auch des vorpaktischen! Das durfte uns nicht zugemutet werden! Daran allein hätte ihm die ganze Hypothese unwahrscheinlich werden müssen. An einer anderen Schwierigkeit schleicht Alsberg vorbei, ohne mit einem Wort sie anzudeuten. Damit ist sie aber doch nicht verschwunden, wie dem Kinde, das die Augen zumacht, ein schreckliches Gesicht

verschwindet. Das ist die heimliche Mitwirkung des Mephistopheles an der Erzeugung des Homunkulus, die, wie ja auch Alsberg vermerkt, im Drama mehrfach angedeutet und auch vom Dichter ausdrücklich bestätigt ist. Betrachten wir Homunkulus nur als Figur der äußeren Handlung, so ist klar, wozu Mephistopheles sich Wagner hilfreich erzeigt, ihn zustande zu bringen. In der zweiten Ankündigung zur Helena wird das ganz deutlich ausgesprochen: »Zuletzt noch die wachsende Ungeduld des Herrn zu beschwichtigen, beredet er ihn gleichsam im Vorbeigehen auf dem Weg zum Ziele den akademisch angestellten Doktor und Professor Wagner zu besuchen, den sie in seinem Laboratorium finden, hoch gloriierend, daß eben ein chemisch Männlein zustande gekommen sei.« Also Ablenkung! Nach R. Petsch[1]) hat Mephisto den Homunkulus schlechthin geschaffen und ihm daher auch seine besonderen Eigenschaften vererbt, Ironie, Erfahrenheit und Klugheit. Wenn das richtig wäre, so wüßte man nicht, wozu diese Wiederholung seiner selbst dienen sollte. Diese Auffassung verbietet auch durchaus die Überlegenheit, welche Homunkulus gerade hier Mephisto gegenüber an den Tag legt. Der Verstand des Mephisto und des Homunkulus ist verschieden geartet; der des Mephisto ist negativ, zergliedernd, analytisch, der des Homunkulus positiv, zusammenfassend, aufbauend, konstruierend, synthetisch. Mephisto ist nur mitbeteiligt an seiner Erzeugung, er hat Elemente beigesteuert, die über die Kraft des trockenen Schleichers gehen. Die Verwandtschaft zwischen beiden soll denn auch nur entfernter Art sein: »Übrigens nennt er ihn Herr Vetter«, sagt Goethe zu Eckermann[2]); »denn solche geistige Wesen, wie der Homunkulus, die durch eine vollkommene Menschwerdung noch nicht verdüstert und beschränkt werden, zählte man zu den Dämonen, wodurch denn unter beiden eine Art von Verwandtschaft existiert«. Aber immerhin eine Art von Verwandtschaft. Es ist jedenfalls Homunkulus in dem anhängigen Prozeß zwischen Faust und Mephisto näher zu diesem gezogen als zu Faust. Was gibt das nun für ein seltsames Verhältnis, wenn Homunkulus, der »Vetter« des Mephisto, identisch wird mit dem mittelalterlichen Faust als dessen symbolischer Vertreter! Wie vor allen Dingen läßt sich das mit der Sauberkeit des Paktes zwischen Faust und Mephisto vereinigen?

4.

Wie steht es denn nun aber um die Deutung des Homunkulus? Was ist seine tiefere Wesensart?

---

[1]) Vorträge über Goethes Faust, Würzburg 1903, S. 142 ff.

[2]) Castle I, S. 298.

Als der 1. Teil des Faust erschien, war Goethe fast sechzig Jahre alt. Ein Werk war abgeschlossen, das in wesentlichen Teilen aus Kunstanschauungen heraus entstanden war, die ihm längst nicht mehr galten. Die neuen, jetzt sein Schaffen bestimmenden Anschauungen hatten — öfters unorganisch genug wirkend — sich eingemischt, z. B. in der 1. Walpurgisnacht, besonders in der Umbildung eines alten literarischen Gelegenheitsspiels »Oberons und Titanias goldene Hochzeit« zum Walpurgisnachtstraum [1]). Die stärksten Anregungen zu diesen neuen Anschauungen gingen aus von seiner Aufnahme der Antike Winckelmannscher Observanz. Auf dem Wege zu dieser neuen antikisierenden klassischen Kunst stehen die römischen Elegien, in denen das sinnlich-lebendige Erlebnis antiken Geistes in Italien sich am unmittelbarsten auswirkt, die Idyllen »Alexis und Dora« und der »neue Pausias«. Der Grundzug dieser antikisierenden, klassisch-frühromantischen Kunstlehre, soweit es sich um Gestaltung von Kulturerlebnissen handelt, ist die Typisierung, die in dem Begriff der Allegorie ihren Höhepunkt findet. Die Theoretiker auf dieser Linie sind vor allem Winckelmann, Herder und Friedrich Schlegel.

Winckelmanns Abhandlung über die Nachahmung läuft aus in die Erhebung der Allegorie als letzter Blüte einer kulturellen Kunst, einer Kunst, die eine eminente Ideenmasse in Anschauung umsetzen muß. Epochemachend war der letzte Satz dieser berühmten Schrift: »Der Pinsel, den der Künstler führt, soll in Verstand getunkt sein, wie jemand von dem Schreibegriffel des Aristoteles gesagt hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu verstecken, sondern einzukleiden gelernt hat. Der Kenner wird zu denken haben und der bloße Liebhaber wird es lernen« [2]).

Während die Ausführungen Herders über das Wesen der Allegorie im 4. Stück des 2. Bandes der Adrastea [3]) nicht tiefer in das Problem hineinführen, hat Friedrich Schlegel, mitbestimmt durch die Vorstellungen des Hemsterhuis über die Ursprache und angeregt durch Herdersche Gedanken zur Mythologie, die Winckelmannschen Anschauungen weiter ausgebaut in der »Rede über die Mythologie« und dort wieder im »Gespräch über die Poesie« [4]).

Die Allegorie wird ihm zur Konzentration von Kulturerlebnissen der Generationen und Völker in einer von Be-

---

[1]) Vgl. M. Morris, Goethestudien, Bd. I, Berlin 1902, S. 54 ff.

[2]) C. Enders, Fr. Schlegel, Leipzig 1913, S. 71.

[3]) 1801/02, Suphans Ausgabe, Bd. 23, S. 309 ff.

[4]) J. Minors Ausgabe der Jugendschriften Fr. Schlegels, Bd. II, S. 357 ff.

griffen umwitterten Gestalt, die so zu einem Bedeutungsträger wird, der den Eingeweihten, den der gemeinschaftlichen Kultur wirklich Teilhaftigen, Unendliches zu sagen weiß, und mehr noch anzudeuten als auszusprechen, weil die mitarbeitende Vorstellungswelt der Genießenden die Gestalt sofort mit einer Atmosphäre von Begriffen, Bildern und Handlungen umgibt, die durch die allegorische Gestalt jederzeit lebendig vertreten werden. Sie erhebt so ganze Massen von Kulturerfahrungen ins halbe Bewußtsein, während sie doch als Einzelgestalt in einem einfachen Geschehen stehen und sich bewegen kann. Eine solche Gestalt ist im vollkommensten Sinne z. B. Helena in der Faustdichtung. Sie tritt als in sich bedingte Individualität in die Handlung mit Faust ein, in ein individuelles, durch individuelle Charakterzüge bedingtes Verhältnis von Mensch zu Mensch und ist doch zugleich Versinnlichung einer ganzen Anschauungswelt, die nicht nur in der Antike, sondern im Lauf unserer ganzen Kulturentwicklung sich um ihre Gestalt geschichtet hat; ihr Name ist eine Idee, und doch ist sie eine individuelle Persönlichkeit, die nichts von ihrem Dunstkreis weiß, oder, wenn sie ihn traumhaft ahnt, ängstlich sich wehrt, um nicht in seelische Verwirrung zu geraten.

Friedrich Schlegel verlangt, daß für eine jede nur geahnte Geistigkeit solche Allegorien den Ausdruck schüfen. Dabei sollen sich die Künstler an das schon auf natürlichem Wege Gebildete anschließen, vor allem also an die allegorisch-mythologischen Gestalten der Griechen [1]. Solch eine Allegorie des tatbereiten Heldentyps ist im Volksbuch und in einem Paralipomenon zum 1. Akt des 2. Teils Alexander der Große, der in ähnlichem Sinn von Faust als alter Fortinbras angeredet wird; es wird lebendig das Unrecht, das um der Tat willen geschieht und geschehen muß, und es wird der ganze Konflikt lebendig, der um Hamlets Unfähigkeit zur Tat wittert. Solchen allegorischen Charakter haben mehr oder minder alle Persönlichkeiten, welche in der klassischen Walpurgisnacht auftreten, z. B. Chiron, der, da er zu Vertrauten spricht, nur aus der pädagogischen Bildungsatmosphäre, die ihn umhüllt, einzelnes auftauchen läßt. Im Mummenschanz des 1. Aktes legen die Mitspielenden allegorische Masken an: der beschmeichelte Kaiser die ironisch wirkende Maske des großen Pan, Faust die des Plutus, seiner neuen Stellung am Hofe gemäß. So ist uns schließlich Faust selbst zu einer solchen Allegorie geworden, wie Iphigenie zu der Allegorie neuhumanistischer Geisteskultur.

Goethe selbst hat dann in den Propyläen, zunächst für die bildende Kunst, sich zu Anschauungen bekannt, die mit diesen in enge

---

[1]) Enders, a. a. O. S. 228 ff.

Verbindung gebracht werden können. Auf die Dichtkunst übergeleitet wird dann die neue Kunstanschauung, die ihre Wurzeln natürlich schon in die früheren Epochen bis in die Jugenddichtung erstreckt und aus einem Grundtriebe seines menschlichen und künstlerischen Wesens erwächst, im Briefwechsel mit Schiller. Hier entwickeln sich die neuen Erkenntnisse aus Schillers gleichzeitigem Studium antiker Dramen. »Es ist mir aufgefallen,« schreibt dieser im April 1797, »daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind.« Im Ulysses des »Ajas« und des »Philoktet« sieht er das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit, im Kreon des »Öpipus« und der »Antigone« die kalte Königswürde. Die (psychologische) Wahrheit leide darunter nicht, weil sie bloßen logischen Wesen ebenso entgegengesetzt sind, wie »bloßen Individuen«. Goethe, dem diese Erfahrungen ja von der Plastik ausgehen, bestätigt, »daß in den Gestalten der alten Dichtkunst wie in der Bildhauerkunst ein Abstraktum erscheint, das seine Höhe nur durch das, was man Stil nennt, erreichen kann«. Er hebt es ab gegen das Abstrakte aus Manier. Die lebendige Ausführung, die desto stetiger sein könne, je besser die Fabel sei, bleibe das Verdienst des Dichters. Also wird die individuelle Verknüpfung in ein besonderes Geschehen immer erforderlich sein. Wie ernst ihm diese Erkenntnisse sind, bestätigt die Mahnung: »Wir wollen deshalb künftig sorgfältiger als bisher das, was zu unternehmen ist, prüfen.«

Praktisch hat er um die Jahrhundertwende ganz diesen Forderungen entsprechend sein Drama »Paläophron und Neoterpe« geschaffen. 1807 entwirft er die »Pandora«. Sie ist eine allegorische Gestalt in diesem hohen Sinne. Sie tritt zwischen Epimetheus, den »Sinn«-Begabten, der nach allem Unendlichen, Unerreichbaren, nach den »Gestalten« der Ideenwelt strebt, und den auf das praktisch Erreichbare gerichteten Tatmenschen Prometheus, der das Streben nach dem Unerreichbaren haßt, weil es die reale Wirkungskraft lähmt, um schließlich beide zu versöhnen im dritten Reich beseelter, durchgeistigter Kultur, in welchem die Gestalten jenes Reiches Wirklichkeit in diesem werden [1]). Was Goethe von dem Festspiel »Pandora« bekennt, es gehe nicht mehr unmittelbar auf »Varietät und Individualität« aus, sondern »mehr aufs Generelle«, gilt ebenso von allen allegorischen Gestalten des 2. Teils des Faust. Alle sind sie über das individuelle Schicksal Fausts erhoben in die Entwicklungssphäre der Kulturmenschheit überhaupt. Homunkulus kann aus diesem Kreise nicht herausgenommen

[1]) E. Cassirer, Goethes Pandora, in dieser Zeitschrift XIII, 1918, S. 113 ff.

werden. Auch er hat eine überindividuelle, d. h. hier überfaustische, ideelle Entwicklungsstufe allegorisch zu vertreten. Er ist eine Allegorie, wie die anderen auch. Freilich ist er das erst geworden während seiner allmählichen Ausbildung im Geiste seines Schöpfers. Drückten sich diesem doch, wie er bekennt, solche »Motive, Legenden, uralt geschichtlich Überliefertes tief in den Sinn«, schien es ihm doch »der schönste Besitz, solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch, ohne sich zu verändern, einer reinern Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften«. Genau so ist es ihm mit dem Homunkulus ergangen.

Es ist Schlegel bei der Unzulänglichkeit seiner Gestaltungskraft nicht gelungen, die Allegorien, welche er selbst aus seiner theoretischen Forderung heraus schuf, so lebendig zu machen, wie er es wünschen mußte; aber auch bei ihm sollten sie nicht nur, »weil der Gedanke der Dichtung sie fordert«, auftreten. Es sollte immer so sein, wie Helene Herrmann [1]) von den Gestalten der klassischen Walpurgisnacht sagt: »Hier bleibt kaum etwas antiquarisch oder allegorisch (im heutigen gebräuchlichen Wortsinn), wie fern hergeholt es auch scheinen mag, vielmehr findet für jeden, der erst das Grundgefühl dieser Szenen ergriffen hat, eine wunderbare Belebung des fernsten Kulturgutes statt.« — »Gestaltblühende Lebendigkeit« sollte immer die künstlerische Frucht charakterisieren. Und doch ist keine dieser Gestalten mehr als »Auswirkung der allgemeinen Lebendigkeit ihrer besonderen Sphäre, alle haben nur an ihr Existenz« [2]). Das unterscheidet sie eben von den realen Individualitäten. Von allen Gestalten des Faust (auch im 1. Teil) kann Helene Herrmann sagen: »So lebensvoll sie als Gestalten sind, sie leben doch immer von jenem großen Grundstrom lyrischen Weltgefühls her, der sie trägt. Sie sind immer zu fühlen als sein verschiedenartiges Gestaltwerden« [3]). Im 2. Teil lebt hinter ihnen eine universale Weltanschauung, welche ihre einzelnen Elemente, aus der sie historisch und in inneren Wandlungen sich gebildet hat, kultursymbolisch in den Gestalten der Dichtung sich auswirken läßt.

Daß Homunkulus zunächst Mephisto nur zur Ablenkung von Helena dienen sollte, haben wir schon bemerkt. Im Anschluß an die Überlieferung des Paracelsus *(de generatione rerum naturalium)*, der Paracelsisten und des *Anthropodemicus Plutonicus* des Prätorius, welche Goethe ja schon früher und neuerdings für seine Balladen und die 1. Walpurgisnacht benutzt hatte, wird das Männlein (von dem die

[1]) Anm. unten a. a. O. S. 94.
[2]) S. 114.
[3]) S. 119.

Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit von 1816 noch nichts weiß) eingeführt zuerst in der zweiten Ankündigung zur Helena; dort aber noch als Zwerglein, ein Kristallisationsgebilde, wie es zu Goethes Zeit der Philosoph J. J. Wagner für möglich hielt. Für die Überleitung zur klassischen Walpurgisnacht ist hier schon das der Überlieferung entnommene Wissen des Zwergleins willkommen, das durchaus weltkalenderartig ist.

Aber wie Pandora aus dem lockenden Dämon der antiken Überlieferung, aus dessen Gefäß alle Übel aufsteigen, auf dem von Goethe selbst gekennzeichneten Wege zu der Allbegabten und Allgebenden wird (Cassirer, a. a. O.), wie Helena sich von dem mittelalterlichen Buhlweib entwickelt über die Märchengestalt der Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit zu der allegorischen und doch individuellen Persönlichkeit der fertigen Dichtung, so auch Homunkulus von dem alchymistischen Produkt, das die äußere Handlung fortschiebt, zu einem allegorischen Individuum. Der Drang nach Vertiefung der Gestalt liegt schon angedeutet in der Betonung des historisch-mythischen Naturells, das Homunkulus zugeschrieben wird. Auch das »grenzenlose Geschwirre historisch-geographischer Notizen« führt schon etwas weiter. Jedenfalls aber sollte schon hier die symbolische Deutung des Entstehungstriebes angebahnt werden, der nun die ganze Walpurgisnacht belebt und an dieser Stelle als organische Notwendigkeit erklärt. Deshalb wird denn auch Homunkulus ganz folgerichtig der Führer zu dieser Welt, die sich aus Uranfängen bildet, dieser Welt von allegorischen Gestalten im Winckelmann-Schlegelschen Sinne, die in geschichtsphilosophischer Anordnung Epochen der Weltentwicklung andeutet.

5.

Mittelalterlich, aber auch noch, wie eben ausgeführt, bis in die jüngste Gegenwart des schaffenden Dichters reichend, sind die Versuche Wagners, auf alchymistisch-experimentellem Wege einen künstlichen Menschen zu schaffen, aber die durch diese allegorischen Vorgänge zur Anschauung gebrachte Idee, auf r e i n g e i s t i g e m W e g e mit Ausschaltung der natürlichen Zeugung, ja mit Verachtung ihrer Elemente einen Menschen bilden zu können, ist eine Grundidee der durch den Schöpfer des Faust überwundenen Aufklärungsepoche, im besonderen ihres verflachenden Ausklangs. Den zerebralen Verstandesmenschen nach Art des Nikolai waren die natürlichen Dinge ja abscheulich und tierisch, und der Gedanke, der Mensch könne einmal »höheren« Ursprungs werden, rein aus Verstandes- und wissenschaftlichen Experimenten entstehen, war den Herren zwar ein Märchen, aber ein schönes Märchen. Sie hätten eben gerne den Menschen der

Zukunft nach ihrem eigenen Bilde erschaffen. Und allegorische Satiren dieses lebensfremden Schöpfungs- und Entwicklungsgedankens waren denn auch vor der künstlichen Erschaffung des Homunkulus in der romantischen Literatur schon vorhanden, die bekannteste und beliebteste in Friedrich Schlegels Lucinde. Man findet sie dort in der »Idylle über den Müßiggang«, welche die ziellose, nichtige Geschäftigkeit der Aufklärer ironisieren will.

Julius, der Held des Romans, sieht sich in einem Theater. Das Publikum zeigt sich in einem »unermeßlichen Gedränge von Zuschauern, einem wahren Meer von wißbegierigen Köpfen und teilnehmenden Augen. An der rechten Seite des Vordergrundes war statt der Dekoration ein Prometheus abgebildet, der Menschen verfertigte. Er war an einer langen Kette gefesselt und arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung; auch standen einige ungeheure Gestalten daneben, die ihn unaufhörlich antrieben und geißelten. Leim und andere Materialien waren im Überfluß da; das Feuer nahm er aus einer großen Kohlenpfanne«[1]). Das ist die Fratze eines wahren Schöpfers, der statt von der »Tätigkeit«, diesem Ziele auch des Faust, von nichtiger Geschäftigkeit erfüllt ist; die Materialien sind ihm die Hauptsache; das Feuer der Belebung stammt nicht von der Sonne, sondern aus einer schwelenden Kohlenpfanne, wie hier im Laboratorium aus Retorten und Tigeln. Dieser Prometheus gleicht einer satirischen Verzerrung Wagners, und seine Produkte werden uns anmuten wie Persiflagen des Homunkulus. In der Lucinde heißt es weiter: »Gegenüber zeigte sich auch als stumme Figur der vergötterte Herkules, wie er abgebildet wird mit der Hebe auf dem Schoß. Vorn auf der Bühne liefen und sprachen eine Menge jugendlicher Gestalten, die sehr fröhlich waren, und nicht bloß zum Schein lebten. Die jüngsten glichen Amorinen, die mehr erwachsenen Bildern von Faunen«[2]). Herkules, als der Vertreter der Lebenskraft, ist der physisch starke und sexuell besonders befähigte Mann. Die amoureusen und faunischen Satanisken sind danach nicht schwer zu fassen. Herkules ist hier (mit der Hebe, der Göttin der Fruchtbarkeit auf dem Schoß) stumm, denn bei diesem zerebralen Aufklärungsprometheus hat er nichts zu sagen. Die Satanisken reden nun die Geschöpfe des falschen Prometheus höhnisch an: »Ihr irrt darin, daß ihr ein Ich zu haben glaubt; aber wenn ihr indessen euren Leib und Namen, oder eure Sachen dafür haltet, so wird doch wenigstens ein Logis bereitet, wenn etwa ja noch ein Ich kommen sollte.« — »Und diesen Prometheus könnt ihr nur recht in Ehren halten, sagte einer

---

[1]) Lucinde, Neudruck von Jonas Fränkel, Jena 1907, S. 88 f.

[2]) S. 89 f.

der größten; er hat euch alle gemacht und macht immer mehrere euresgleichen.« — In der Tat warfen auch die Gesellen jeden neuen Menschen, sowie er fertig war, unter die Zuschauer hinab, wo man ihn sogleich gar nicht mehr unterscheiden konnte, so ähnlich waren sie alle. »Er fehlt nur in der Methode!« fuhr der Sataniskus fort: »Wie kann man allein Menschen bilden wollen? Das sind gar nicht die rechten Werkzeuge.« Und dabei winkte er auf eine rohe Figur vom Gott der Gärten [1]), die ganz im Hintergrunde der Bühne zwischen einem Amor und einer sehr schönen unbekleideten Venus stand. »Darin dachte unser Freund Herkules richtiger, der fünfzig Mädchen in einer Nacht für das Heil der Menschheit beschäftigen konnte, und zwar heroische. Er hat auch gearbeitet und viele grimmige Untiere erwürgt, aber das Ziel seiner Laufbahn war doch immer ein edler Müßiggang [2]), und darum ist er auch in den Olymp gekommen. Nicht so dieser Prometheus, der Erfinder der Erziehung und Aufklärung. Von ihm habt ihr es, daß ihr nie ruhig sein könnt und euch immer so treibt; daher kommt es, daß ihr, wenn ihr sonst gar nichts zu tun habt, auf eine alberne Weise sogar nach Charakter streben müßt, oder euch einer den anderen beobachten und ergründen wollt. Ein solches Beginnen ist niederträchtig. Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit [3]) verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht. Er wird noch Langweile genug haben und nie von seinen Fesseln frei werden« [4]). Witkowski hat kürzlich an der Hand Nordens gezeigt [5]), daß eine ähnliche Auffassung des Prometheus als des Feindes der gesammelten Ruhe und des Glücks der Menschen schon vom Altertum her (bei Seneca, Plutarch, Phädros, Chrysostomos) sich neben der des göttlichen Lichtbringers geltend macht und daß Rousseau in seinem *Discours sur les sciences et les arts* 1750 ausführt: »*C'était une ancienne tradition, passée de l'Egypte en Grèce, qu'un dieu, ennemi du repos des hommes, était l'inventeur des sciences.*« Dieser bezieht die Überlieferung auf die allegorische Fabel von Prometheus. Wie hier Prometheus als Feind der Ruhe der Menschen erscheint, so bei Wieland in den »Beiträgen zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens« (1770), als der

---

[1]) Der Gott der Gärten ist der Phallus.

[2]) Das ist in der paradoxen Terminologie Schlegels der Gegensatz der aufklärerischen Geschäftigkeit ohne tiefes Erlebnis, es ist die Ruhe zur Anschauung, die echte Mutter der wahren Tätigkeit.

[3]) Im Gegensatz zu fruchtbarer Tätigkeit; Arbeit ist die nicht von innen heraus, sondern von außen bestimmte Beschäftigung.

[4]) A. a. O. S. 91 ff.

[5]) Zeitschrift für Bücherfreunde, Juli 1916, S. 99 ff.

»nüchterne Denker«, der vom goldenen Zeitalter nichts wissen will und (in einer Traumerscheinung) Menschen aus Leim und Wasser macht[1]).

Es ist eine so interessante Verwandtschaft vorhanden zwischen dieser Bildnerei zerebraler Aufklärungsmenschen und der Erzeugung des Homunkulus, daß irgend eine geistige Beziehung, die wir jedoch durchaus nicht im Sinn unmittelbarer Abhängigkeit verstanden wissen wollen, angenommen werden muß, und daß man die Äußerung aus Riemers Mitteilungen (II, 251) etwas tiefer als bisher auffassen möchte, Homunkulus sei der apriorische theoretische Mensch, wie er auf unseren Akademien formiert werde. Die innere Verwandtschaft wird noch deutlicher, wenn wir die Szene im Faust uns darauf noch einmal ansehen. Da haben wir bei Wagner dieselbe hochmütige und groteske Erhabenheit über die natürlichen Zeugungsvorgänge:

> Behüte Gott! Wie sonst das Zeugen Mode war,
> Erklären wir für eitel Possen.
> Der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang,
> Die holde Kraft, die aus dem Innern drang,
> Und nahm und gab, bestimmt sich selbst zu zeichnen,
> Erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen,
> Die ist von ihrer Würde nun entsetzt:
> Wenn sich das Tier noch weiter dran ergetzt,
> So muß der Mensch mit seinen großen Gaben
> Doch künftig reinern, höhern Ursprung haben.

Und da haben wir dieselbe diabolische, ja zynische Ironie Mephistos, wie bei dem großen Sataniskus. Er stellt sich, als ob er nicht verstünde, wo er doch ganz genau weiß, was geschieht: »Und welch verliebtes Paar habt ihr ins Rauchloch eingeschlossen?« — Wagner, durchaus nicht stumm, wie der Herkules bei Schlegel, prahlt:

> Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
> Das wagen wir verständig zu probieren,
> Und was sie sonst organisieren ließ,
> Das lassen wir kristallisieren.

Mutet es nicht fast an, als ob Mephisto in jenem Sataniskus Schlegels gesteckt hätte, wenn er antwortet:

> Wer lange lebt, hat viel erfahren,
> Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn;
> Ich habe schon in meinen Wanderjahren
> Kristallisiertes Menschenvolk gesehn.

Dazu muß man sich klar machen, welchen Wert die klassische und frühromantische Ästhetik auf den Organisationsgedanken legte, der das bestimmende Werk von Karl Philipp Moritz (»Über die bildende Nachahmung des Schönen«) erfüllt[2]).

---

[1]) Witkowski, a. a. O. S. 99. Vgl. auch Morris, Der junge Goethe VI, S. 315.

[2]) Vgl. außer meinem Buch über Fr. Schlegel Walzels Studie »Die Sprache der Kunst« im Jahrbuch der Goethegesellschaft I, 1914, S. 3 ff.

Die Vermutung einer ideenmäßigen Verbindung des Schlegelschen Prometheus und seiner künstlichen Menschprodukte mit dem Professor Wagner in seinem Laboratorium und seiner künstlichen Schöpfung, dem Homunkulus, wird noch wahrscheinlicher dadurch, daß wir einen Verwandten aus der dichterischen Werkstatt Goethes selbst haben, in der Gestalt des Prometheus der »Pandora« von 1807, den schon Roethe in seinem Festvortrag von 1914[1]) als einen Handwerker bezeichnet, dessen Ziel durchaus utilitaristisch bestimmt ist. Witkowski[2]) hat in eben dem Prometheus der Lucinde einen, den wesentlichen Anreger zu diesem Prometheus der »Pandora« sehen wollen, der so gänzlich abweicht von dem Prometheus des jungen Goethe, dem gewaltigen, himmelstürmenden Titanen. Selbstverständlich ist der Goethesche Altersprometheus weit erhaben über die Schlegelsche Parodie, er ist immerhin ein Positiver, ein Ganzer, aber doch nur Repräsentant des positiv und unmittelbar Nützlichen. »In seinem Bereich der materiellen Zwecke, in welchem der Maßstab und die Rechtfertigung alles Strebens nur in seinem Ertrag gesucht wird, hat alles, was der reinen Form als solcher angehört, keine Stätte« (Cassirer), ganz anders, als bei Epimetheus, in dessen Welt des Sinns und des Bildens die Idee herrscht. Dieser Prometheus ist ein Feind der geruhigen Versenkung, wie der Prometheus der Lucinde: »Was kündest du für Feste mir, sie lieb ich nicht: Erholung reichet Müden jede Nacht genug: Des echten Mannes Feier ist die Tat.« Die letzte große Tat aber ermöglicht erst das Reich der Pandora, die Tat, welche durch die Idee geheiligt und befruchtet ist. Dort gibt es keine Arbeit mehr, wie sie der Schlegelsche Prometheus zum Unglück der Menschen erfunden hat, »die ihren Wert erst durch den äußerlichen Zweck, dem sie dient, erhält, sondern die Tätigkeit selbst ist Ausfluß des Formwillens«. Die Geschäftigkeit Wagners und des Homunkulus läßt sich vergleichen mit der Tendenz der neuen Prometheusgestalten, die Tat, zu welcher Faust selbst geläutert werden soll, ist jene höhere, die im Reich Pandorens lebendig wird.

In der Lucinde wird das »leere, unruhige Treiben« charakterisiert als eine »nordische Unart«, die nichts wirkt als Langeweile, fremde und eigene. »Und womit beginnt und endigt es, als mit der Antipathie gegen die Welt, die jetzt so gemein ist? Der unerfahrene Eigendünkel ahndet gar nicht, daß dies nur Mangel an Sinn und Verstand sei und hält es für hohen Unmut über die allgemeine Häßlichkeit der Welt und des Lebens, von denen er doch noch nicht einmal das leiseste Vorgefühl hat.« Wer denkt da nicht an die Haltung Wagners im Osterspaziergang:

[1]) Jahrbuch der Goethegesellschaft I.

[2]) A. a. O. S. 102.

Doch würd' ich nicht allein mich herverlieren,
Weil ich ein Feind von allem Rohen bin.
Das Fiedeln, Schreien, Kegelschieben
Ist mir ein gar verhaßter Klang;
Sie toben, wie vom bösen Geist getrieben,
Und nennen's Freude, nennen's Gesang.

»Er kann es nicht haben,« fährt Schlegel fort, »denn der Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren. Nur mit Gelassenheit und Sanftmut, in der heiligen Stille der echten Passivität, kann man sich an sein ganzes Ich erinnern, und die Welt und das Leben anschauen. Wie geschieht alles Denken und Dichten, als daß man sich der Einwirkung irgend eines Genius ganz überläßt und hingibt« [1]), wie es Epimetheus tut.

So entsteht also Homunkulus, als verkörperter Verstand, als ein rein geistiges, unsinnliches Destillat der Aufklärung. Ausgezeichnet charakterisiert Helene Herrmann die zarte Geistigkeit der Szene, die sie künstlerisch so hoch erhebt über unsere Parallelbilder. Faust selbst »darf hier nicht sprechen, die Erregung seiner Stimme zerrisse das zarte Gewebe dieser dünnen, hellen Geistesluft«. Wie Homunkulus, »selbst eine Art Ballung all der den inneren Raum dieser Szenen durchschwirrenden Geistigkeiten«, von dem Ledatraume spricht, »verliert sich alle Passion; ein zuschauender, wissender Geist wägt lächelnd Gewicht und Recht dieser Wünsche und verteidigt sie gegen den Nebel- und Norddämon, der sie nicht versteht, mit leichtem, fast weltmännischem Ton«. Sie zeigt, wie im Gegensatz zur Aufnahme des gleichen Bildes durch Faust am Peneios die Schilderung in Homunkulus Munde etwas beinahe Rokokohaftes gewinnt. »Das Suchen nach dem tiefen, erfüllenden und vollendenden Leben ist hier abgehandelt in einer Gestalt, wie es in der Sphäre der Nurgeistigkeit gefaßt werden kann« [2]). Die drangvolle Geschäftigkeit, die Homunkulus mit Wagner gemein hat, und die in ihm allerdings läuterungsfähig ist, wie in dem Prometheus der Pandora, ist ein Wesenszug der Aufklärung, gefördert durch ihren mählich verflachenden Optimismus. Gegen sie schrieb Schlegel ja vor allem seine Idylle. — Homunkulus selbst aber wird nun in die Kulturentwicklung hineingestellt, wie der Prometheus der »Pandora«. Sein Drang zur Tat sucht nach Sinn und Ziel, und wird sich schließlich nach seiner Erlösung zum organischen Werdensgang wirklich entfalten können. Dann wird er sich auch Zeit nehmen, sich nicht mehr »so treiben lassen«:

[1]) A. a. O. S. 84 ff.
[2]) Helene Herrmann, Faust, der Tragödie II. Teil, Studien zur inneren Form des Werks, in dieser Zeitschrift Bd. XII, 1916, S. 93.

Da regst du dich nach ewigen Normen,
Durch tausend, abertausend Formen,
Und bis zum Menschen hast du Zeit.

Der wißbegierige und lehrhafte Reisende, als der Homunkulus auftritt, ist eine der bezeichnendsten Erscheinungen der Aufklärung. Die Sucht nach der mannigfaltigen Fülle von Tatsachen bestimmt die Mehrzahl der bändereichen Reisebeschreibungen, »die oft ohne viel Urteil und Phantasie eine Fülle von Tatsachen vor dem Leser ausschütten, um dem Reisenden ein Wegweiser, dem daheimgebliebenen Publikum eine Fundgrube alles Wissens- und Sehenswerten zu sein« [1]. Gar oft ließ da, wie bei Homunkulus, »ein grenzenloses Geschwirre geographisch-historischer Notizen, auf die Gegenden, worüber sie hinstreifen, bezüglich«, die Reisenden »unterwegs nicht zu sich selbst kommen«. — Auch in der Rolle des Seelenkünders erscheint uns Homunkulus als Vertreter der fortgeschrittenen Aufklärungsepoche. Mephisto wendet sich an ihn wie an einen Adepten des Magazins für Erfahrungsseelenkunde von Karl Philipp Moritz oder ähnlicher Bestrebungen Lavaters: »Hier zeige deine Gabe« (nämlich: in der Seele Fausts zu lesen). Daraus wird es auch verständlich, daß Wagner, ehe er Homunkulus zu eigenem Werk entläßt, von ihm etwas erfahren will, über Probleme, wie sie jene Leute beschäftigten:

Zum Beispiel nur: noch niemand konnt' es fassen,
Wie Seel und Leib so schön zusammenpassen,
So fest sich halten, als um nie zu scheiden,
Und doch den Tag sich immerfort verleiden.

Auch der Sataniskus in der Schlegelschen Idylle wirft den Geschöpfen des falschen Prometheus vor, wenn sie sonst gar nichts zu tun hätten, strebten sie auf eine alberne Weise nach Charakter und suchten sich gegenseitig zu beobachten und zu ergründen.

In der Aneignung des Wissenstoffs und in der Erschließung der Erfahrungsquellen gilt der Grundsatz, daß Rücksicht genommen werden muß auf das, was dem einzelnen für seine Absichten brauchbar und dienlich ist [2]. So sucht sich jeder von den Reisenden in der klassischen Walpurgisnacht das aus, was ihm angemessen ist. Faust fragt nur nach »ihr«, nach Helena; Mephisto hält sich zu den Phorkyaden, seinen Geistesverwandten, Homunkulus an die Elemente physischer Organisation und an die Lehren der Naturphilosophie. Aber auch der Entwicklungstrieb des Homunkulus zur individuellen Entfaltung und Ergänzung ist in der fortschrittlichen Aufklärung gefördert worden. Die Scheingebilde der Vernunft befriedigen nicht mehr. Der Geist ist

[1]) Max Wundt, a. a. O. S. 11.
[2]) Max Wundt, a. a. O. S. 31.

den wahren Jüngern des Leibniz »ein ewig Lebendiges, das unablässig Vergangenes abstreift, um Künftigem zuzustreben«. Das Zeitalter »glaubt an die Zukunft und die Kraft des Geistes, sie schöner und besser zu gestalten, als die Gegenwart« [1]), oder, wie Helene Herrmann [2]) meint: Die Weltschicht des Studierzimmers »hat sich mit Wagners Menschenfabrikation in ihrer eigenen Richtung bis ins Extreme bewegt, bis dahin, wo das tollgewordene Gehirnwesen umschlägt in sein Gegenteil, wo auch dies verstandeserzeugte, dämonische Kleinwesen Homunkulus sehnlich ins Lebendige verlangt«. Die Antike aber ist es, die alle leitenden Werte in ewig gültiger Form ausgebildet hat, die nicht mehr als einfacher Besitz angeeignet werden soll, sondern die als Aufgabe wirkt, das »eigene Wesen immer völliger diesem Ideal nachzubilden« [3]).

Selbstverständlich ist die allegorische Bedeutsamkeit des Homunkulus nicht zeitlich beschränkt; aus dem zeitlichen Erlebnis hat Goethe nur seine Erfahrung gezogen. Solche falsche Prometheusgestalten und Wagnernaturen, und solche entwicklungsgierige Aufklärungsmenschen gibt es immer. Homunkulus ist so unzeitlich, wie es auch Euphorion ist, trotz dem Klagegesang auf Byron, und wie es Helena selbst ist, die für alle ihre allegorischen Brüder und Schwestern dasteht in den Versen:

> Der Dichter bringt sie, wie er's braucht, zur Schau,
> Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
> Stets appetitlicher Gestalt.
> Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
> G'nug, den Poeten bindet keine Zeit.

6.

Alle Bemühungen, den Weg zur Entstehung zu finden, alle Belehrungen durch Anaxagoras und Thales haben Homunkulus nicht zum Ziel geführt. Von Nereus, der mit seiner Erziehung und Beratung der Menschen zu Dingen, die ihnen nun einmal nicht liegen, so böse Erfahrungen gemacht hat, daß er mit dem großen Sataniskus den falschen Prometheus als den Erfinder der Erziehung schelten könnte, wird er zu Proteus gewiesen, der die wahren Entwicklungsstadien durch Verwandlung von Stufe zu Stufe vermittelt. Thales stellt ihn vor:

> Ihm fehlt es nicht an geistigen Eigenschaften;
> Doch gar zu sehr am greiflich Tüchtighaften.

Das ist die schärfste Charakteristik, die er bis dahin erfahren, dieser Geist ohne Körper, dieses Verstandeswesen, das sich schon nach Gefühl zu sehnen beginnt, diese Männlichkeit, die nach Weiblichkeit

[1]) M. Wundt, a. a. O. S. 26.
[2]) A. a. O. S. 92.
[3]) M. Wundt, a. a. O. S. 34 ff.

verlangt, diese These, welche nach ihrer Antithese strebt, umSynthese zu werden; der erst greiflich Tüchtighaftes leisten wird, erst wahrhaft tätig sein kann nach dieser Vereinigung mit dem ausgleichenden Gegensatz.

> Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,
> Doch wär' er gern zunächst verkörperlicht.

Er ist für Proteus ein wahrer Jungfernsohn, der nur einseitig geschlechtlich bestimmt ist, wie jene Geschöpfe des falschen Prometheus in der Lucinde; frühreif, wie jene, die sich sofort lebhaft unter die Menge mischen, seiend, ohne doch wahrhaft zu sein, wie die Satanisken Schlegels höhnen: Ihr habt kein Ich. Sollte er hermaphroditisch sein, so müßte es, meint Proteus ironisch, desto eher glücken nach der Lehre des Professors Oken [1]), der hier eine versteckte, spöttische Abfuhr für seine Phantastereien über die menschliche Urzeugung im Meere erfährt [2]).

Auch die glückliche, liebende Vereinigung dieses männlichen Organisationselementes mit dem weiblichen in religiös-mystischer Inbrunst, erinnert an romantische, künstlerische Manifestationen von allegorisch-mythischem Charakter, wie die Miniatur auf das Leben und Weben der ewig strömenden Schöpfung in der berühmt-berüchtigten »Reflexion« der Lucinde: »Das vollendete Bestimmende wirft sich durch einen kühnen Sprung aus dem seligen Traum des unendlichen Wollens in die Schranken der endlichen Tat und nimmt, sich selbst verfeinernd, immer zu an großmütiger Beschränkung und schöner Genügsamkeit.« Dort geschautes Bild der Idee, hier nachdenkende Reflexion.

Der Weg von der Führerschaft des Thales bis zu dieser geistig-seelischen Einheit im jubelnd sich ausgleichenden Ineinanderströmen der Gegensätze (Homunkulus und Galatea) zur Einheit lebendiger Persönlichkeit ist noch ein weiter; aber er ist in seinen einzelnen Stufen historisch kaum faßbar, weil diese Wandlungen für jeden zu individuell, weil sie zu irrational sind. Auch dazu findet sich in der Lucinde eine Betrachtung, von der ich gewiß nicht behaupten will, daß Goethe sie mit dem Bewußtsein unmittelbarer Bezugnahme gelesen und dementsprechend irgendwie »verwandt« hätte, die aber eine geistesgeschichtliche Parallele erschließt, welche festzustellen meines Erachtens viel wertvoller ist, als irgendeine Abhängigkeitsnachweisung. Julius will der Geliebten von seinen Entwicklungsstadien sprechen und führt aus: »Andeuten will ich dir wenigstens in göttlichen Sinnbildern, was ich nicht zu erzählen vermag. Denn wie ich auch die Vergangenheit überdenke und in mein Ich zu dringen strebe,

---

[1]) Über die Entstehung des Menschen, Isis 1819.

[2]) W. Büchner, Goethes Faust, eine Analyse der Dichtung, Leipzig 1911, S. 111 f.

um die Erinnerung in klarer Gegenwart anzuschauen und dich anschauen zu lassen: es bleibt immer etwas zurück, was sich nicht äußerlich darstellen läßt, weil es ganz innerlich ist. Der Geist des Menschen ist sein eigener Proteus, verwandelt sich und will nicht Rede stehen vor sich selbst, wenn er sich greifen möchte. In jener tiefsten Mitte des Lebens treibt die schaffende Willkür ihr Zauberspiel. Da sind die Anfänge und Enden, wohin alle Fäden im Gewebe der geistigen Bildung sich verlieren. Nur was allmählich fortwirkt in der Zeit und sich ausbreitet im Raum, nur was geschieht, ist Gegenstand der Geschichte. Das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur erraten und durch Allegorie erraten lassen«[1]. So empfand es auch Goethe. Und er schuf dieses allegorische Bild: Homunkulus auf dem Rücken des Proteus. Nereus, der alte Weise, hat es, im Gegensatz zu dem noch aufklärerisch-erziehungsgläubigen Homunkulus, längst erfahren, daß man den Menschen überhaupt nicht so »allmählich fortrücken« kann in seiner Entwicklung durch bewußte, erzieherische Tätigkeit. Daher sind ihm schon die Stimmen der Menschen, die ihm diese bittere Erfahrung gebracht haben, verhaßt:

> Wie es mir gleich im Herzen grimmt!
> Gebilde, strebsam, Götter zu erreichen,
> Und doch verdammt, sich immer selbst zu gleichen.
> Seit Jahren konnt' ich göttlich ruhn,
> Doch trieb mich's an, den Besten wohlzutun;
> Und schaut ich dann zuletzt vollbrachte Taten,
> So war es ganz, als hätt' ich nicht geraten.

Auf welchen Wegen die Entwicklung wirklich schreitet, das erlebt er heute mit hoher Vaterfreude in der Erhöhung der Galatea, die in proteischen Verwandlungen im Meer entstanden ist zur Erbin der Kypris auf Paphos. Nie wirst du ein Wesen durch Erziehung und Ratschläge zu etwas anderem machen können, als es ist: nur die »schaffende Willkür«, welche »in jener tiefsten Mitte des Lebens ihr Zauberspiel treibt«, vermag das in proteischer Verwandlung. Solche proteischen Wandlungen, allegorisch darstellbar, erlebt Julius in seiner Laufbahn, solche proteische Wandlung hat Goethe selbst oft erlebt, am wunderbarsten in Italien, zu neuem Leben auftauchend aus der Zerschellung des alten als der junggewordene Dichter der römischen Elegien.

So ist es denn durchaus keine Verlegenheitsabweisung, um den lästigen Frager los zu werden, sondern folgerichtige Forderung, wenn Nereus, nun nicht mehr ärgerlich, sondern wahrhaft hilfreich, seine letzte Erkenntnis preisgebend, rät:

---

[1]) Lucinde, S. 213 f.

Hinweg, es ziemt in Vaterfreudestunde
Nicht Haß dem Herzen, Scheltwort nicht dem Munde,
Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann:
Wie man entstehn und sich verwandeln kann.

Die Allegorie dieser organischen Lebensbildung des Menschen auf ihrer höchsten Stufe, in welcher Homunkulus das geistig-erotische Element darstellt, Galatea das physisch-erotische, hat eine reizvolle Abwandlung schon früher in der »Pandora« gefunden, die als Vorstufe der Gestaltung im Faust anzusprechen ist. Nur sind hier, wo der abstrakt-gedankliche Charakter überwiegt, die Rollen der Geschlechter getauscht, entsprechend ihrer Abstammung in dem allegorischen Festspiel, die mächtiger wirkt, als die Geschlechtlichkeit an sich. Phileros, der liebeverlangende Triebmensch, dem die geistige Beherrschung seines Temperaments vor seiner Wiedergeburt versagt ist, und der deshalb für das neue dritte Reich der Pandora sich wandeln muß, der Sohn des diesseitigen Prometheus, vertritt hier den physischen Lebenstrieb; Epimeleia, die Nachdenkliche, die zum ewig-Typischen, zu Kunst und Wissenschaft gewandte Tochter des jenseitigen Epimetheus, verkörpert den geistigen Bildungstrieb. Das szenische Bild ist schon ganz ähnlich, wie im Faust, und hat dieses sicher mitbestimmt: Das bewegte Meer, von leuchtendem Glanz übergossen: »Eos (vom Meere heraufsteigend): Jugendröte, Tagesblüte Bring ich schöner heut als jemals Aus den unerforschten Tiefen Des Okeanos herüber.« Homunkulus läßt in dieser Lebensfeuchte erst seine Leuchte mit herrlichem Getön erglänzen, er »flammt um die Muschel, um Galateas Füße.

Bald lodert es mächtig, bald lieblich, bald süße,
Als wär' es von Pulsen der Liebe gerührt.«

Ganz ebenso entfaltet sich die »gottgewählte, die festliche Stunde« in der Vereinigung des Phileros und der Epimeleia:

Aus den Fluten schreitet Phileros her,
Aus den Flammen tritt Epimeleia;
Sie begegnen sich und eins im andern
Fühlt sich ganz und fühlet ganz das andre.
So vereint in Liebe, doppelt herrlich,
Nehmen sie die Welt auf. Gleich vom Himmel
Senket Wort und Tat sich segnend nieder,
Gabe senkt sich, ungeahnet vormals[1]).

---

[1]) Friedr. Schlegel, Lucinde, »Dithyrambische Phantasie über die schönste Situation« (a. a. O. S. 17): »Nur hier sehe ich mich ganz und harmonisch, oder vielmehr die volle ganze Menschheit in mir und in dir. Denn auch dein Geist steht bestimmt und vollendet vor mir; es sind nicht mehr Züge, die erscheinen und zerfließen: sondern wie eine von den Gestalten, die ewig dauern, blickt er mich aus hohen Augen freudig an und öffnet die Arme, den meinigen zu umschließen ... Jede Idee öffnet ihren Schoß und entfaltet sich in unzählig neuen Geburten.« So

Und wie Galatea von ihrem Meergefolge umringt und umtanzt wird, so auch Phileros. Die Delphine, die hilfreichen Rosse des schöpferischen Meeres, deren Gestalt auch Proteus am angemessensten scheint für diesen Moment der Wiedergeburt, fehlen auch hier nicht.

> Nun entsteigt der Göttergleiche
> Von den ringsumschäumten Rücken
> Freundlicher Meerwunder schreitend,
> Reichumblüht von meinen (der Eos) Rosen,
> Er, ein Anadyomen,
> Auf zum Felsen.

Ein Anadyomen, ein proteisch-Gewandelter, ist auch Phileros, der jetzt, gereinigt von seiner triebhaften Zügellosigkeit, reif geworden ist zur Vereinigung mit Epimeleia.

Auch hier hat wieder Helene Herrmann in ihren Studien zur inneren Form des Faust gezeigt, wie Homunkulus allmählich seinen Ton ändert. »Er begann nach seiner anorganischen Geburt ganz wissend, sicher, spöttisch-hell«, schon im Anfang der Walpurgisnacht »wird etwas wie leidenschaftliches Entzücken in seiner Sprache hörbar« und zuletzt »spricht er in weichen, gedehnten, ja dunklen Lauten, ganz gewiegt von der sinnlichen Empfindung«, um schließlich in »schaukelnden Rhythmen, echoverlangenden Reimen« hinzuschmelzen [1]).

7.

Wir haben schon gesagt, daß die Vorgänge der klassischen Walpurgisnacht, an welchen Homunkulus als Zuschauer und Lernender, dann als Handelnder beteiligt ist, mit ihrer naturphilosophischen Tendenz insofern als Antezedentien zum Helenaakt aufzufassen sind, als diese naturphilosophische Tendenz Voraussetzung der kulturphilosophischen des Faustganges zur Unterwelt ist: Die vollendetste Gestalt im Reigen der meergeborenen Allegorien physischer Entwicklungsstufen ist die Tochter des Meerbeherrschers Nereus, Galatea, die herrliche Statthalterin der Kypris selbst, die Schönste im Farbenspiel von Venus Muschelwagen. Auch sie hat man wieder in dunstiger Paraphrase mit Helena identifiziert. Sie ist nicht Helena, sondern nichts anderes als Galatea; sie ist auch in keiner Weise Stellvertreterin der Helena, sondern Statthalterin der Kypris, sie steht durchaus auf einer Stufe, wenn auch auf einer hochentwickelten, der physischen Welt; sie ist eine Grazie des Meeres, »ein schön Gebild, das sich so zierlich regt«, die Herrin der Doriden, denen die Knaben

---

erscheinen die Gaben aus der Kypsele der Pandora (»Sitzende Dämonen — Wissenschaft und Kunst«), die Hochzeitgabe der Pandora. »Die äußersten Enden der zügellosen Lust und der stillen Ahndung leben in mir«: Phileros und Epimeleia!

[1]) A. a. O. S. 97 f.

geschenkt sind zu wechselnder Liebe. Die Treue, diese Frucht höherer seelischer Entwicklungsstufen, kann Nereus, wie er bekennt, nicht verleihen, sondern nur Zeus gewähren. Helena ist dagegen herausgestiegen aus menschlichen Kulturkreisen; ihr Anbeginn aus dem Meere liegt um unzählige Entwicklungsstufen weiter zurück, als der Galateas, die noch im Meere lebt und webt, die noch eng verbunden ist mit den Quellen und Entwicklungsstufen ihrer physischen Bedingtheit. Galatea hat Voraussetzungscharakter für Helena, wie diese in Verbindung mit Gretchen Voraussetzungscharakter hat für die höchste, übermenschliche Stufe des Ewig-Weiblichen in den Schlußszenen im Himmel.

Aber wir haben in der klassischen Walpurgisnacht ja neben den Vertretern der physisch-psychischen Entwicklung, welche Homunkulus erlebt, auch die Vertreter von Kulturstufen der Menschheit. Das Gemeinsame ist die Entwicklungstendenz. Ihr Verständnis und ihr Erlebnis ist die Voraussetzung auch für Verständnis und Erlebnis der Helena. Und so gilt es natürlich, wie für das ideale Publikum des Dramas, auch für Faust selbst. »Nereiden und Tritonen, die mehr als Fische sein wollen, die Kabiren, jene sehnsuchtsvollen Hungerleider; nach dem ewig Unerreichlichen, Proteus, sind ihm dauernde Vorbilder des Eingehens in höhere Lebensformen« [1]. Es hindert uns nichts, anzunehmen, ja, das dürfte eine stillschweigende Voraussetzung des Dichters sein, daß auch Faust auf seiner Reise durch die klassische Walpurgisnacht dem Wesen nach ähnliche Erlebnisse gehabt hat, wie die, welche wir an der Seite des Homunkulus zu unserer eigenen Vorbereitung auf den Helenaakt genossen haben. Also auch aus diesem Gesichtspunkte ist die, wie gezeigt wurde, in sich unmögliche Gleichsetzung von Faust und Homunkulus durchaus nicht erforderlich. Für Homunkulus gilt vielmehr das, was Helene Herrmann allen Gestalten des zweiten Teils zuschreibt: sie »erscheinen als Symbole der persönlichen Entfaltung und als unbedingt seiend in ihrer kosmischen Wahrheit« [2].

8.

»Es gibt Dichtungen in der alten Religion,« so formuliert der Held der Lucinde zusammenfassende Betrachtungen, »die selbst in ihr einzig

---

[1]) Georg Rosenthal, Homunkulus, Monatshefte der Comeniusgesellschaft XXVI, 1917, S. 74. Rosenthal hat die Hypothese von der Identifizierung des Faust und Homunkulus innerlicher durchgeführt als Alsberg. Insofern, als der Kulturstand, den Homunkulus allegorisch vertritt, als ein allgemein menschlicher, auch für Fausts Ausbildung gilt, behalten seine Ausführungen ihre volle Bedeutung; am reizvollsten ist seine Parallele der Homunkulusidee mit der stufenweisen Entfaltung Fausts in den Verklärungsszenen des Schlusses.

[2]) A. a. O. S. 116.

schön, heilig und zart erscheinen. Die Poesie hat sie so fein und reich gebildet und umgebildet, daß ihre schöne Bedeutsamkeit unbestimmt geblieben ist und immer neue Deutungen und Bildungen erlaubt.« Unter diesen hat er seiner Lucinde, um ihr einiges anzudeuten, was er über die Metamorphosen des liebenden Gemütes ahnt, d. h. also, über die proteischen Verwandlungen, in denen es sich entfaltet, die ausgewählt, von denen er glaubt, »der Gott der Harmonie könnte sie, nachdem ihn die Liebe vom Himmel auf die Erde geführt und ihn zum Hirten gemacht, den Musen erzählt, oder doch von ihnen angehört haben. Damals, an den Ufern des Amphrysos, hat er auch glaube ich, die Idylle und die Elegie ersonnen«. Dadurch, daß ein reales Geschehen, das in sich selbst Phantasiereize hat, mit höherer Bedeutsamkeit erfüllt wird, wird die Synthese von Realität und Idealität erreicht, welche die »Universalpoesie« verlangt. Mit ihr wird Idylle und Elegie in enge Verbindung gebracht. Schlegel knüpfte hier eng an die Definitionen Schillers an. Die sentimentalische Dichtung, zu der ja fraglos unsere Szenen des zweiten Aktes gehören, wird durch die Reflexion mit bezug auf das Absolute zerlegt in die satirische (Kontrast von Wirklichkeit und Ideal), die elegische (Sehnsucht nach dem Ideal) und die idyllische (Glück im erreichten Ideal). Alle diese Gattungen sind durch die Reflexion an das Absolute gebunden. Die Schillersche Elegie darf deshalb nicht, wie die der Zeitgenossen und Vorgänger, die Entbehrungen irdischer Genüsse besingen, sondern nur den Verlust des Ideals. Und ebenso darf die Idylle nicht versinken in die Ausmalung von sinnlich wohltuenden Naturstimmungen und behaglichen Bildern menschlicher Zufriedenheit im Alltag, sondern sie muß das hohe Lied heiliger Synthese von Wirklichkeit und Ideal singen. Schlegel paßt sich dieser Definition an, läßt aber die Scheidung der drei Gattungen als besonderer Gattungen nicht bestehen, weil sich das mit seiner Proklamation der Universalpoesie, die alles in sich vereinigt, nicht vertrug. Bei ihm sind daher Satire, Elegie und Idylle nur Zustandsbezeichnungen der einen Poesie. »Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und des Realen, schwebt als Elegie in der Mitte und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beider«[1]). Praktisch kommt das auf dasselbe hinaus. Es ist nach alledem klar, daß man die Homunkulusepisode am besten und treffendsten als klassisch-romantische Idylle charakterisiert, wie die Euphorionepisode, über die demnächst in gleicher Weise zu sprechen wäre, als Elegie.

---

[1]) Athenäumsfragment 238, Enders, a. a. O. S. 52 f. und S. 375 f.

III.

Wilhelm von Scholz als Theoretiker des Dramas.

Von

Heinrich Merk.

Dem Schaffen des Künstlers, das sich mit triebhafter, instinktiver Sicherheit betätigt, kann Großes gelingen, aber das Größte wird ihm versagt bleiben. Der schöpferische Wille, der zu den erhabensten Zielen emporstrebt, braucht den führenden, zielschaffenden Gedanken. Wir sehen daher, wie sofort das Nachdenken über Mittel, Wege und Aufgaben der Kunst einsetzt, sobald sich ein Dichter der höchsten Kunstform, dem Drama, zuwendet. Man hat diese intellektuellen Bestrebungen nicht immer gebührend zu würdigen gewußt; manche sahen darin nur müßige Theorien, gewissermaßen eine Zeit- und Kraftvergeudung — aber man mußte sich damit abfinden. Denn gerade unsere bedeutendsten Geister hatten nun einmal das Bedürfnis, ihre Kraft auch intellektuell zu vergeuden. Es liegt hier zweifellos ein Problem verborgen. Bereits Wilhelm v. Humboldt spricht in seinem Versuch über Schillers Geistesentwicklung von den Hindernissen, welche »zu mächtig angeschwollene Ideenbeschäftigung und zu deutlich gewordenes Bewußtsein entgegensetzten«.

Wilhelm v. Scholz, der als Lyriker wie als Dramatiker in der zeitgenössischen Dichtung Sitz und Stimme hat, entfaltete seit seinen ersten Anfängen eine reiche literar-ästhetische Tätigkeit. In grundlegenden Essays hat er sich um ein tieferes Verständnis Günthers, der Droste und Hebbels bemüht; in dem Sammelwerk »Deutsche Dramaturgie« sucht er das Gedankengut unserer Dramatiker für die Bühne flüssig zu machen; vornehmlich aber durch seine Theorien zur Lehre vom Drama hat er in den zuständigen Kreisen Beachtung und Anerkennung gefunden. Ein Beurteiler kam sogar zu dem achselzuckenden Ergebnis: »— vielleicht weiß er zu viel für einen Dichter.« Das dramaturgische Denken von Scholz entwickelte sich an dem Problem Friedrich Hebbel (»Friedrich Hebbel« — in der Sammlung »Die Dichtung« von P. Remer). Seinen ersten selbständigen Ausdruck fand es in den »Gedanken zum Drama« (1905 bei Gg. Müller, München). Die Fortsetzung, Ergänzung und Vollendung dieses Buches sind die »Gedanken zum Drama, neue Folge« (1915 ebenda). Man hat sich bisher meist

auf anerkennende Worte und empfehlende Hinweise beschränkt. Damit ist natürlich der Sache selbst nicht gedient. Wir wollen in dieser Studie das Versäumnis nachholen. Wir werden versuchen, die wichtigsten Gedanken und Erkenntnisse herauszuarbeiten, um für die künftige kritische Auseinandersetzung eine sichere Grundlage zu schaffen [1]).

I.

In der ersten These seiner Abhandlung »Kunst und Notwendigkeit« greift Scholz auf gewisse Tatsachen unseres Seelenlebens zurück, um von hier aus die Einsicht in das Wesen des Dramas zu fördern. Er behauptet nämlich, die Grundtendenz aller menschlichen Tätigkeit sei ein »Streben nach Zwang, nach empfundener Notwendigkeit« (N. G. S. 59). Er weist damit auf folgende Erscheinungen hin: Wie etwa die Luft den Raum in seiner ganzen Ausdehnung zu durchdringen sucht und nicht eher ruht, bis sie seine letzten Höhen und Tiefen erfüllt hat, so geht auch das menschliche Streben dahin, die letzten ihm gezogenen Grenzen zu erreichen, das Leben mit dem denkbar reichsten Inhalt und Gehalt auszustatten. Solange diese Grenzen noch nicht erreicht sind, bewegen wir uns in dem Bereiche der Möglichkeit, in der Sphäre des unsicheren Schwankens.

Daß Scholz bei seinen Erörterungen gerade von dem Begriff der Notwendigkeit ausgeht, ist nicht willkürlich und zufällig. Was für das logische Denken Gewißheit und Wahrheit sind, das ist für den Künstler und den Betrachter seiner Schöpfung die künstlerische Notwendigkeit. Bei den Klassikern und vor allem bei den Nachklassikern, auch bei den philosophischen Systematikern der Ästhetik spielt dieser Begriff eine entscheidende Rolle. Die Kritiker bedienen sich seiner, um den Wert eines Kunstwerkes festzustellen. Man fragt sich, ob es Ausdruck einer schöpferischen Notwendigkeit ist; man prüft, ob seine einzelnen Teile organisch, d. h. eben notwendig zusammengehören usw. Immer kommt man dabei auf den Begriff Notwendigkeit zurück. Es ist daher eine wichtige Angelegenheit des Theoretikers, sich über den Sinn dieser ästhetischen Grundkategorie klar zu werden. Scholz stellt eine Reihe von Bedeutungen fest. Man kann darunter verstehen: »einmal das elementar notwendige Hervorgehen des Werkes aus der Seele eines Schöpfers, ein anderes Mal die Zwangslage des Handelns, in der sich die Figuren befinden (von woher der Begriff wahrscheinlich stammt!), die Übereinstimmung der Kausalität im Kunstwerk mit der realen Kausalität, im höchsten Falle die organische Beziehung und Wechselwirkung des Ganzen und seiner Teile« (N. G. S. 82).

[1]) Der »Hebbel«-Essai ist zitiert mit H., das Werk »Gedanken zum Drama« mit G. und das letztgenannte Buch »G. z. Drama, Neue Folge« mit N. G.

Was aber sagen uns diese verschiedenen Definitionen und Konstruktionen von dem Gegenstande unserer Betrachtung? Sagen sie uns überhaupt etwas davon? Die Notwendigkeit erleben wir nur in unserem Bewußtsein; wir finden sie einzig und allein als Bewußtseinserlebnis, aber nicht als eine Objektseigenschaft. Diese erkenntnistheoretische Einsicht ist auch entscheidend für die Lösung unseres dramaturgischen Problems. Wenn ein Kritiker ein Kunstwerk als notwendig bezeichnet, so spricht er nicht vom Kunstwerk, sondern nur von sich. Darum lehnt auch Scholz die verschiedenen Wendungen, die man dem Notwendigkeitsgedanken gegeben hat, mit Recht ab. Der »Wille zum Zwang«, den er dafür einführt, soll kein Ersatz für den aufgegebenen Begriff sein, sondern die Rückführung des Problems in seine ursprüngliche Lebenssphäre. Man hat wiederholt Versuche gemacht, Kriterien der künstlerischen Notwendigkeit zu gewinnen. Hebbel z. B. stellt die Skala auf: »es kann sein, es ist, es muß sein«. Der Urteilscharakter des problematischen »es kann sein« wird von manchen Logikern angezweifelt. Der Ästhetiker wird sich dieser Auffassung anschließen. Der Begriff der »Möglichkeit« ist etwas Unfertiges; er kann geradezu als der logische Ausdruck für künstlerische Formlosigkeit bezeichnet werden; er ist das Widerspiel der Kunst. Nicht minder unbrauchbar ist für die künstlerische Betrachtung das apodiktische Urteil »es muß sein«. Wir sind nicht imstande — wie es diese Modalität erfordert —, ein Gesetz zu formulieren, aus dem wir etwa die Erkenntnis einer Notwendigkeit ableiten könnten. Wir müssen uns eben letzten Endes mit dem einfachen »es ist« begnügen. Diese Seinsnotwendigkeit besteht nun darin, daß wir uns an das Tatsächliche halten, und geht in dem Bewußtsein auf, daß wir über die Tatsachen nicht hinauskommen. Wir lehnen eine »*Ilias post Homerum*« instinktiv ab, weil wir empfinden, daß ein Hinauskommen über Homer nicht möglich ist.

Die Notwendigkeit wird hier als Unmöglichkeit des Gegenteils erlebt und kann daher auch als »negative Notwendigkeit« umschrieben werden. Da aber jedes bloß negative Urteil im Hinblick auf seinen Erkenntniswert nur eine Urteilsvorstufe darstellt, so können wir mit Scholz von »niederen negativen Notwendigkeiten« sprechen, die sich unserem Erkenntnisstreben als unübersteigliche Schranken entgegenstellen (N. G. S. 73 f.). Das Bewußtsein dieser Schranken ist — positiv gewendet — nichts anderes als die Anerkennung des Zufalls. »Das Wort ‚Zufall' hat in unserem Sprachgebrauch seinen Sinn sehr weit nach der Seite des scheinbar ganz Zusammenhanglosen, Unbegründeten, ich muß das Wort selbst zu seiner Erklärung zu Hilfe rufen: des Zufälligen verschoben. Wir brauchen diesen Sinn aber nicht notwen-

dig mit dem Worte zu verbinden und können in dem Hauptwort jedenfalls einfach ‚das Zufallende' sehen« (N. G. S. 81). Scholz, der so nachdrücklich die Notwendigkeit in den Mittelpunkt des dramaturgischen Denkens stellt, vertritt nun mit der gleichen Entschiedenheit das Recht des Zufalls. Wir dürfen dabei, wie bereits hervorgehoben wurde, unter diesem Begriff nicht das »Unbegründete« verstehen, denn im Drama muß alles sehr wohl begründet sein; aber nichts hindert uns, ihn im Sinne des »Unergründlichen« zu nehmen. Wir werden niemals in der Lage sein, anzugeben, warum die Personen eines Stückes in einer ganz bestimmten Weise handeln müssen; wir werden daher niemals begründen können, warum die einzelnen Szenen gerade so und nicht anders aufeinander folgen. Wir können uns höchstens auf die »in unserem Leben herrschenden Zwänge und Notwendigkeiten« (N. G. S. 66) berufen, d. h. eine Unbekannte auf eine andere zurückführen.

Und doch erleben wir das große Kunstwerk als eine Notwendigkeit, wir erleben höchste Kraftentfaltung, worin der »Wille zum Zwang« seine Erfüllung findet. Dieses Erlebnis gehört zum Werk wie der Geist zum Körper; es würde in seinen tiefsten Daseinsbedingungen getroffen, sobald vom künstlerischen Organismus nur ein Glied herausgenommen würde. Wir stellen hiermit keinen Widerspruch fest, sondern eine Lücke, die wir vorläufig mit dem Hinweis Lotzes ausfüllen müssen, daß der Umkreis unseres Erlebens eben weiter ist als der unseres Erkennens. Es kommt nur immer darauf an, daß wir uns nicht in Wortillusionen verlieren; daß wir uns stets bewußt bleiben, was unsere Begriffe leisten und was sie nicht leisten können.

II.

Nach dieser grundsätzlichen Erörterung gehen wir über zur Betrachtung des Dramas. Wir handeln zunächst vom Drama überhaupt, dann von seinen wichtigsten Erscheinungsformen: Komödie und Tragödie.

Hebbel bemerkt einmal, »daß der religiöse Ursprung des Dramas nicht zufällig ist« (vgl. Deutsche Dramaturgie I, S. 361). Man kann hinter diesen Worten allen erdenklichen Tiefsinn vermuten. Scholz aber greift den Gedanken auf, um aus dieser religiösen Bedingtheit dramaturgische Erkenntnisse zu gewinnen. Während man gewöhnlich das Theater aus dem Drama herleitet, leitet Scholz das Drama aus dem Theater, d. h. aus der festlich gestimmten Versammlung her.

Aus der strahlenden Helligkeit des Tages sind wir in die Stille des verdunkelten Raumes versetzt. Ungewisse Erwartungsgefühle, vergangene Theatererlebnisse wirken in uns und erzeugen so »eine

bestimmte Spannung«. In der versammelten Menge entsteht eine Gefühlsfülle, »die nach Auslösung drängt, Wille, der sich kaum beherrschen läßt, weil er zum Zuschauen gezwungen ist und handeln möchte. Die Gemütsspannung läßt sich geradehin als den betrachtenden Willen bezeichnen. Vor ihm spielt sich das Drama ab« (G. S. 6).

Der Zuschauer ist nicht in das Theater gekommen, um sich handelnd zu betätigen, sondern um die Wirkungen eines Kunstwerkes zu erleben. Man kann an Stelle des »Erlebens« auch von einem »Betrachten« sprechen. Anderseits strebt der Wille, jene »Gefühlsfülle, die nach Auslösung drängt«, zur Entfaltung und Befriedigung. Auf den ersten Blick scheint dieses Streben mit dem Geiste der Betrachtung im Widerspruch zu stehen, scheint es durch Reflexionshemmungen im bloßen Wunsche zu erstarren. Das ist aber nicht der Fall. Indem nämlich der Zuschauer das Geschehen auf der Bühne betrachtet, d. h. in seiner ganzen Fülle erlebt, lebt er sich in die fremden Gestalten und Schicksale hinein, lebt er mit ihnen und löst so die Willensspannung in seinem Innern in hemmungslose Willenstätigkeit aus. »Wir werden vor dem Drama an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende« (N. G. S. 21). Die zunächst paradox anmutende Wendung »betrachtender Wille« wird so verständlich.

Die Frage ist nun: Wie wird dieser Wille zum Schöpfer des Dramas? Wie lernen wir aus dem Wesen des Theaters heraus das Wesen des Dramas verstehen?

»Der Zuschauer will sich sehen und versteht nur sich. Wille ist Zuschauer; so ist Wille das Thema des Dramas. Wille läßt sich zeigen nur an Widerständen, die er bezwingt, charakterisieren nur durch die Art der Widerstände, die sich ihm gegenüberstellen. Auch diese Widerstände müssen Willen sein, wenn der Zuschauer Wille sie lebendig mitfühlen soll. Willen gegen Willen: Kampf« (G. S. 2, 3). Vor grauen Zeiten gehörte diese Lehre zu den dramaturgischen Binsenwahrheiten. Nachdem aber die Gegenwart dem Wesen des Dramas so sehr entfremdet wurde, daß man die Darstellung des Kampfes durch novellistische und lyrische Zustandsschilderungen zu ersetzen suchte, ist es doppelt wichtig, mit dem gebührenden Nachdruck darauf hinzuweisen. Es handelt sich dabei um keine blutleere, abstrakte Theorie, sondern um eine Forderung des Theaters. Diese Tatsache sollte zu denken geben.

Damit sind aber die wesentlichen Eigenschaften, die spezifischen Kennzeichen des dramatischen Kampfes noch nicht berührt. Dieses Problem wird uns aber nahegerückt, wenn wir bedenken, daß auch der epischen Dichtung meist ein Kampf zugrunde liegt.

Goethe und Schiller sahen den Hauptunterschied bekanntlich darin,

»daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt«. »Das epische Gedicht stellt vorzüglich persönlich beschränkte Tätigkeit, die Tragödie persönlich beschränkte Leiden dar; das epische Gedicht den außer sich wirkenden Menschen: Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmungen, die eine gewisse sinnliche Breite fordert; die Tragödie den nach innen geführten Menschen, und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher weniges Raumes« (vgl. Deutsche Dramaturgie Bd. II, S. 303 f.). Diese Bemerkungen wirkten anregend und befruchtend auf die dramaturgische Diskussion. Die beiden Klassiker gehen von den Mitteln aus, deren sich die einzelnen Dichtungsgattungen bedienen. Das Epos ist »Schilderung«, das Drama »unmittelbare Darstellung«. Diese Formunterschiede müssen natürlich auf eine stoffliche Grundlage zurückgeführt werden. Auch hiezu haben Goethe und Schiller den Weg gewiesen. Schlachten, Reisen usw. sind Gegenstand der epischen Dichtung: Zustände und Vorgänge, die sich immer nur schildern lassen. Man kann wohl ein Ereignis aus einer Reise dramatisch gestalten, aber nie die Reise selbst; was der Reisende erlebt hat, das kann er nur erzählen, und so etwas ist immer episch, auch wenn es auf der Bühne geschieht. Man spricht von einer »epischen Breite«. Je weiter der Horizont ist, den die Erzählung umspannt, je umfassender der Raum, den die Tatsachen ausfüllen — umso größer ist die künstlerische Leistung. Aber niemand wird von einer »dramatischen Breite« sprechen. Im Gegenteil: Konzentration, Streben auf einen Mittelpunkt hin, ist das Grundgesetz des Dramatikers. Hier haben vor allem die nachklassischen Kritiker des Dramas — Grillparzer, Otto Ludwig — eingesetzt. Auch Hebbel scheint dieser Auffassung nicht fern zu stehen, wenn er im Drama ohne großartige Persönlichkeit nichts sieht als einen »Roman in umgekehrter Form«.

Scholz hat dieser dramaturgischen Überlieferung keine wesentlich neuen Gedanken hinzugefügt.

»Mag der epische Dichter uns mit dem Teleskop seiner Anschauung die fernen Begebenheiten auch nah und lebensgroß vors Auge rücken: sie behalten eine gewisse Lautlosigkeit hinter der Stimme des Dichters, die zwischen uns und ihnen liegt. Das Drama stellt nicht nur die Handlung sinnlich-gegenwärtig vor uns, es schafft wesentlich mehr, als daß es uns nur zu unbeteiligten Zuschauern eines in sich abgeschlossenen Bühnengeschehens macht. Wir werden vor dem Drama: an einem außerordentlichen Ereignis unmittelbar Teilnehmende« (N. G. S. 20/1).

Ebenso wird die räumliche Enge des Dramas hervorgehoben.

»Überall, wo nichts die Menschen hindert, mit aller Leidenschaft

offen oder verhüllt aufeinander zu prallen, und wo die Enge zum Kampfe zwingt, wächst das Drama: in volkreichen Städten, in Heerlagern, an Königshöfen; schließlich auch in Familien. Aber nicht in der großen, mächtigen Natur, die der Idylliker ... immer wieder vergeblich mit Dramen zu beleben versuchen wird. So ist das Alpendrama ein unlösbares Problem —« (N. G. S. 287).

Neben dieser objektiven Analyse des Werkes selbst betont Scholz die subjektive Seite, den psychischen Vorgang, das persönliche Erlebnis des Schaffenden, das seinerseits wieder auf die dichterische Eigenart der Kunstgattung zurückzuführen ist (s. N. G. S. 39).

Das Ergebnis dieses Exkurses ist nicht ganz so bedeutungslos, wie es auf den ersten Blick hin scheinen möchte. Das Drama hat seine eigenen Gesetze; es macht keine Zugeständnisse und duldet keine Grenzverwirrungen. Wäre diese Einsicht überall dort, wo sie nötig ist, durchgedrungen, so gäbe es nicht immer wieder Dichter, die sich verpflichtet fühlten, aus einem Roman oder einer Novelle kurzhändig ein Theaterstück zu bauen. Der Dramatiker müßte erst den Versuch machen, den Stoff aus seiner epischen Form, mit der er zu einer Einheit zusammengeschmolzen ist, herauszulösen. Das ist natürlich umso schwieriger, je größer die Kunst des Vordermannes ist. —

Ungleich wichtiger sind die Erkenntnisse, die wir gewinnen, sobald wir aus der Phantasiesphäre heraustreten, um Drama und Leben einander gegenüber zu stellen. Die hohen Ansprüche, die das Drama erhebt, fordern zu diesem Vergleich heraus. Menschen beruft es in seinen strengen Dienst, damit sie seinen Schattengestalten Körper, Leben und Seele verleihen. Der Bühnenraum öffnet sich, eine fremde Welt mit ihren geheimnisvollen Schauern entringt sich der Dunkelheit; alles ist Leben, wirkliches Leben, das uns für Stunden in seine Zwänge nimmt wie die Welt, in der wir uns täglich bewegen. Was gibt dem Drama diese Lebenskraft, diese W i r k l i c h k e i t, der wir uns nicht entziehen können, die uns in ihre Kreise lockt und erinnerungsschwer wie ein großes Ereignis in uns nachwirkt?

»In der Wirklichkeit spannt uns jeder Kampf, der Wettkampf der Pferde, ein Prozeß, ein Ringkampf. Wir wissen, daß der Kampf auf der Bühne im Sinne der Alltagswirklichkeit unwirklich ist; wissen auch, daß die Wucht und Spannung, mit der ein Kampf uns erfaßt, von seinem Gewicht, d. h. von dem Maß an Wirklichkeit abhängig ist, das wir in ihm sehen. Wirklichkeit: darin liegt alles« (G. S. 6).

Den Illusionsmitteln — Kulisse, Kostüm, künstliche Beleuchtung — fehlt diese Lebenskraft. Wir durchschauen sie, wenn der Reiz der Neuheit verflogen ist, bald als leere Scheingebilde. Wir können sogar beobachten, daß überall, wo im Drama selbst die Nachahmung des

Lebens, die Illusion vorherrscht, die Spannung sofort nachläßt. Wir empfinden den Schein zu aufdringlich. Wenn aber nicht das äußere, so kann es nur noch das innere, das geistige Geschehen sein, in dem wir das dramatische Geheimnis suchen müssen. Worin besteht nun jene unwirkliche Wirklichkeit, in der das Drama wurzelt und ohne die es in Schein zerfiele?

Wir müssen hier von dem Gedanken ausgehen, daß alles, was unser geistiges Leben berührt, das Interesse weckt, auch wenn es nur als Phantasieerlebnis erscheint. Wir betrachten dabei die äußeren Vorgänge nicht als selbständige Tatsachen, sondern als Ausdrucksmittel. Man hat das dramatische Schaffen auch so gedeutet, daß der Dichter die verborgenen Fäden bloßlegt, aus denen das Gewebe der menschlichen Handlungen besteht, so daß sich nun das wahre Gesicht der Dinge enthüllt. Das Drama stellt — um ein Wort von Goethe und Schiller zu wiederholen — »den nach innen geführten Menschen dar«. Was ist mit dieser Innerlichkeit gemeint? Wessen werden wir inne? Diese Frage kann einmal dahin beantwortet werden, daß im Kunstwerk das Dunkel unserer Seele gelichtet wird, daß wir darin wie in einem Spiegel in unbekannte Tiefen, die hinter uns liegen, hinabblicken. Es ist also zunächst ein psychologisches Interesse, das uns in Spannung hält. Scholz bemerkt hiezu: »Hier ist wirklicher Kampf, auch wo er nur Spiel ist. Er hat die Wirklichkeit der Dinge, die nicht zutage treten können, solange noch in der groben Welt des Faustkampfes oder des geschriebenen Rechts gerungen wird, die ganz aus ihrem Bann gelöst werden, wenn das äußere Bild des Kampfes nur Schein ist« (N. G. S. 17).

Die Antwort wird in einem mehr ethisch-metaphysischen Sinne lauten: In den dramatischen Vorgängen offenbaren sich die großen ewigen Gesetze und Mächte, von denen das menschliche Dasein beherrscht wird. »Mächte, die wir kraft unserer menschlichen Veranlagung nie als möglich, sondern immer als wirklich, als unausschaltbar empfinden, wo sie nur genannt werden. Jene Leben zeugenden und fördernden Mächte, Werte, die in unserem zur Bewußtheit gesteigerten Fühlen und Wollen herrschen, denen wir untertan und hingegeben sind, auf denen wir beruhen, aus denen unsere Kraft und unser Glück fließt, deren Willenswirklichkeit aus unserem Innern heraus alle andere Wirklichkeit überwuchert, wie uns unser Wille wirklicher wird als die Dinge« (N. G. S. 17). Auch die Illusionsmittel erfüllen nur insoweit ihren Zweck, als sie von diesem inneren Leben getragen werden. »Wenn der Dichter für die Handlung seiner Personen eine alte Gasse, einen Marktplatz, ein städtisches Tor als Prospekte aufstellt, so bleiben diese Bilder tot, wofern er nicht das Leben einer Stadt, wie fernes

Geräusch und Rollen, wie Gesetze und Macht, wie Wollen und Leiden vieler Menschen, in die gemalten Kulissen zu dichten vermag« (N. G. S. 8).

Nur diese Durchseelung des Scheins, diese Vergeistigung des Stoffes hebt das Spiel des Dichters über bloße Spielerei, so daß es würdig wird, eine Angelegenheit für ernste Menschen zu bilden.

Das Illusionsproblem hat eine umfangreiche Literatur hervorgerufen, aber es ist dabei nicht viel herausgekommen. Dieser Mißerfolg ist hauptsächlich auf eine falsche Fragestellung zurückzuführen. Man hat die Illusion in den Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens gerückt, wohin sie offenbar nicht gehört. Wir suchen in der Kunst nicht Täuschung, sondern Wahrheit. Alle Illusionen sind nur Mittel, um uns die Wege zur inneren Wahrheit eines Kunstwerkes zu öffnen. Und je stärker diese Lebenswahrheit ist, umso schwächer können die Illusionsmittel sein. Das Grundphänomen der Kunst ist nicht die ästhetische Illusion, sondern das Leben — und dieses läßt sich niemals vortäuschen. —

Das Drama, von dem wir bisher gehandelt haben, hat nach der Ansicht von Scholz »für uns heute den Wert einer Urform, von der die Erkenntnis ausgehen muß«. Es ist zweier Steigerungen fähig: »es kann zur Komödie und es kann zur Tragödie werden« (G. S. 5). Wir gehen zunächst auf die Komödie ein.

III.

Scholz gibt folgende Begriffsbestimmung: »Die Komödie ist eine Steigerung des Inhalts zu einer in Willkür persönlich schöpferischen Widerspiegelung des Lebens« (G. S. 5). Er spricht ausdrücklich von einer »Widerspiegelung«, nicht von einer Nachahmung. Das Spiegelbild ist etwas ganz anderes als das, was sich darin spiegelt. Darum ist auch das Kunstwerk etwas ganz anderes als das sogenannte Leben. Es ist Neuschöpfung aus dem Geiste, Stoffverwandlung, Übergang in eine andere Sphäre der Wirklichkeit.

Dieses Schöpfertum muß sich willkürlich, persönlich entfalten. Anderseits ist es dem Gesetze der Notwendigkeit unterworfen.

Scholz bezeichnet es als Wirkung der Komödie, daß sie »das Drama zur Freiheit im Geiste führe«. Was wir darunter zu verstehen haben, hat Schiller einmal dahin formuliert: »Unser Zustand in der Komödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder tätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns, dies ist der Zustand der Götter, die sich um nichts Menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt« (Deutsche Dramaturgie Bd. II, S. 426). Diese Wirkung aber kann der

Dichter nur dann erzeugen, wenn sie in ihm bereits als schöpferische Kraft lebt. Einen solchen ursächlichen Zustand und die aus ihm hervorgehende Tätigkeit nennen wir Willkür. Sie ist nichts anderes als die persönliche Eigenart des Künstlers, die mit dem gegebenen Stoffe frei, d. h. nach den eigenen, nicht nach den Gesetzen des Stoffes waltet. Damit hängt der Spielcharakter der Komödie zusammen, der den Schein unverhüllter und unbekümmerter hervortreten läßt, als in der Tragödie.

Die Notwendigkeit nun, die auch in diesem willkürlichen Schöpfertum zur Geltung kommen muß, besteht darin, daß die persönliche Eigenart sich wirklich voll entfaltet, daß sie ihre letzten als unüberwindbar empfundenen Grenzen erreicht; daß in der dramatischen Behandlung der Willkür jede Willkür ausgeschaltet, daß der »Wille zum Zwang« nicht verkümmert wird.

Aus dieser Wesensbestimmung ergeben sich alle anderen Kennzeichen der Dichtungsart. Sie trachtet danach, »sich im höchsten Intellekt zu verkörpern«; sie ist »breites, behagliches Verweilen, Gegenwart; wie denn auch in der Komödie der Monolog zu einer Höhe der Bühnenwirkung werden kann« (G. S. 5). Aus einer intellektuellen Überlegenheit ist sie hervorgegangen, nur im höchsten Intellekt kann sie daher ihren Höhepunkt finden. Das Wesen des Intellekts ist gegenwarterfüllte Anschauung; also Gegenwart das Wesen der Komödie. Wir finden daher nicht selten ein sorgloses Ausruhen in den komischen Situationen; der einzelne Augenblick wird hinausgedehnt, um ihn in vollen Zügen auszukosten und zu genießen. In der Tragödie wäre so etwas nicht möglich. Da es sich ferner letzten Endes um einen schöpferischen Befreiungsakt handelt, in dem die Selbstherrlichkeit des Dichters ihre eigenen Gesetze durchsetzt, so daß sich die Forderungen des Stoffes als unverbindliche Scheinforderungen entpuppen, so ist klar, daß die Komödie — wie wir bereits angedeutet haben — einen anderen Grad von »Wirklichkeitsillusion als die Tragödie hat. Die leichten Gefühle, die die Komödie erzeugt, begnügen und befriedigen sich an einem bewußteren Schein, als die schweren tragischen Gefühle. Darauf beruht die Möglichkeit komischer Unmöglichkeiten, die mit Lachen hingenommen werden und wirken« (G. S. 5 f.). Bei allen diesen grundlegenden Unterschieden darf aber nicht vergessen werden: »Das Letzte, was die Komödie darstellt, ist, in einer anderen geistigen Verfassung gespiegelt, auch der Inhalt der Tragödie: ein Menschliches« (G. S. 6). Dies führt zur Tragödie.

IV.

Um das Wesen der Tragödie recht zu erfassen, dürfen wir nicht — wie z. B. Hebbel tat — von einer Weltanschauung ausgehen, aus der

sich das tragische Geschehen entwickelt, sondern wir müssen sie vom Drama her zu verstehen suchen. Man neigt nur allzusehr dazu, »die Tragödie schon im Stoff zu sehen, während sie nur in der Form, im Drama entsteht« (N. G. S. 301). Scholz definiert sie daher kurz als eine Steigerung »der dramatischen Form zum höchsten Formgehalt«. — Wenn wir nun bedenken, daß Form nichts anderes ist, als die restlose Entfaltung ihres Inhalts; wenn wir uns ferner daran erinnern, daß der Inhalt des Dramas ein Kampf ist, so kann der Sinn der Definition von Scholz nur der sein: die Tragödie ist eine Steigerung des dramatischen Kampfes bis zur völligen Auswegslosigkeit. Hier gibt es keine schwankenden Möglichkeiten mehr, sondern nur noch eherne, unerbittliche Notwendigkeit.

Worin besteht nun diese Auswegslosigkeit? Welcher Weg führt zu ihr?

Wir können drei Stufen des Tragischen unterscheiden. Nehmen wir den Fall: Eine Freundschaft wird durch eine Frau, die dazwischen tritt, zertrümmert. Heiligste Bande lösen sich unter den schmerzlichsten Erlebnissen, die Freunde treten sich mit der Waffe gegenüber und der überlebende Sieger nimmt erschüttert von der Geliebten Besitz. — Man wird hier mit Recht bezweifeln, ob der Zweikampf das letzte Mittel und der Tod die einzige Lösung ist; aber die meisten Tragödien halten sich auf dieser ersten Stufe.

Über ihr steht eine zweite, höhere Auffassung. »Überall, wo Freude und Leid, Glück und Unglück, Jubel und Schmerz, Erfüllung und Verlust in eines geschmiedet sind, aus einer Quelle fließen, unlöslich organisch verbunden beide hingenommen werden müssen, da entsteht in uns der Gefühlskonflikt, den das Wort ‚tragisch' bezeichnet« (G. S. 10 f.). Ein erlauchtes Beispiel hiefür ist die Tragödie der Antigone. Indem diese ihren religiösen Pflichten und schwesterlichen Gefühlen genügt, frevelt sie gegen Kreons Gebot. Ihr höchstes Glück ist zugleich ihr tiefstes Unglück. In dem Wirbel der Widersprüche, der sie umkreist, bricht sie ohnmächtig zusammen. Aber auch hier ist die Notwendigkeit noch keine unbedingte. Der Tod streckt von draußen seine Hand nach der Heldin aus; innerlich jedoch ist sie ungebrochen und ungebeugt. Auch dieser typische Fall kann daher noch nicht die letzte Erfüllung der Forderungen bedeuten, die wir an die Tragödie stellen. Erst wenn die Vernichtung von innen heraus wächst, wenn der Kampf nicht mehr nur die äußeren Verhältnisse, die schließlich immer in gewisser Weise vom Zufall beherrscht sind, sondern die Seele des Helden zerreißt, erst dann ist jener Grad von Notwendigkeit erreicht, der zur völligen Auswegslosigkeit führt.

Wir kommen damit zur dritten Stufe: zur Lehre vom sich-selbst-

setzenden Konflikt. »Zwei Momente kennzeichnen die Antithesen des sich-selbst-setzenden Konflikts: die innere Nähe zueinander und ihre Unvereinbarkeit, ihr unlöslicher Zusammenhang in der Vorstellung, in der sie einander immer erzeugen, und das Beruhen ihrer Verwandtschaft in ihrer ewigen Urfeindschaft« (N. G. S. 68). Das Drama wurde bereits als Gegensatz zur Wirklichkeit, als Vorstellungskunst erkannt. Nur unter dieser Voraussetzung ist die wahre Tragödie überhaupt denkbar. Aus dem ursprünglichen Stoff muß alles, was der restlosen Entfaltung der tragischen Möglichkeiten widerstrebt, herausgelöst und ausgeschaltet werden. Der Formwille des Dichters erst schafft das Problem, schafft eine neue Wirklichkeit, die mit der alten vielleicht noch ein paar Namen oder eine spärliche Handlung gemein hat. Wir können hier auch von einer dramatischen Stilisierung sprechen. »Alle Zufallsschranken, die die großen Gegensätze im Leben trennen und einen Konflikt zwischen ihnen verhindern, räumt der Gedanke hinweg. Die Dinge, die im Leben durch breiten Raum jeder Art getrennt sind, die aber in der Seele des die Breite des Lebens überschauenden Dramatikers kraft ihrer inneren Verwandtschaft, kraft der ewigen und rätselhaften Verwandtschaft, die in jeder Gegensätzlichkeit liegt, in Gedankennähe zusammentreten können und dadurch in Konflikt geraten, erzeugen das Drama, das dann aus einem für unser Vorstellen nicht mehr ausschaltbaren Konflikt hervorgeht« (ebenda). Scholz spricht mit guten Gründen von einer Wesensnähe der Antithesen, denn die eine verdankt der anderen ihre Entstehung. Und er spricht mit dem gleichen Rechte von ihrer ewigen Urfeindschaft, denn die eine jagt die andere aus dem Bewußtsein. Der Wille des Dramatikers aber zwingt sie zu einem Nebeneinander und zwingt sie so kraft ihrer inneren Unvereinbarkeit zum Konflikt. Der im höchsten Sinne tragische Fall ist etwas zeitlich Unbedingtes; er darf nicht erst durch eine bestimmte äußere Situation oder besondere Zeitverhältnisse geschaffen werden. Die Tragödie wird daher von Scholz gelegentlich auch bezeichnet »als ein zeitloses, rein aus unserem in Antithesen erlebenden Geiste hervorgehendes Urphänomen, das aus jeder Art objektiver Wirklichkeit nur das Gewand für die subjektivsten aller Vorstellungsgeschehnisse nimmt« (N. G. S. 301). Das Musterbeispiel für diesen Konflikt und zugleich ein ragendes Denkmal der großen Tragödie ist Schillers »Wallenstein«. »Macht und Ohnmacht, Herr und Diener sein, bis zur Stärke der Idee ausgeprägt und in einen Menschen gebunden, führt notwendig einen Konflikt mit sich, beide Gegensätze zerzerren den Menschen, der in ihnen auf die Dauer nicht leben kann. Dieser sich-selbst-setzende Konflikt reiner Gegensätze ist der Konflikt des ‚Wallenstein‘: Der machtlose Herr und der übermächtige Diener« (N. G. S. 69). Wenn wir

unter der Idee im Drama das schöpferische Prinzip verstehen, aus dem heraus das Geschehen sich entwickelt, so ist klar, daß für Scholz der sich-selbst-setzende Konflikt mit der dramatischen Idee zusammenfällt. Wir behandeln hier nicht alle Fragen, die mit diesem Problem in Zusammenhang stehen; nur die Grundfragen sollen uns beschäftigen. Mit der Auswegslosigkeit allein ist es noch nicht getan, denn diese könnte an sich auch komische Wirkungen hervorbringen. Darum ist es wichtig, die Bedingungen zu kennen, die den Konflikt zum tragischen Konflikt machen. »Eine Tragödie« — heißt es in dem Hebbel-Essay (H. 43) — »kann nur da entstehen, wo tief berechtigte Dinge, also letzte ethische Werte, in Gegensatz geraten: nur in der Region des Allgemein-Menschlichen. Denn nur die Mächte, die ihr Recht dort beweisen können, sind als berechtigt im höchsten Sinn — wie es die Tragödie erfordert — anzuerkennen.« Von diesem Standpunkt aus kommt Scholz zur Ablehnung der »bürgerlichen Tragödie«: Ihr Wesen bestehe darin, daß ihre Konflikte einzig und allein in der Welt des Bürgerlichen möglich sind, daß sie nicht allgemein-menschliche Probleme, sondern nur »Fälle« darstellen (vgl. H. S. 42 ff.). Daß Scholz das Allgemein-Menschliche so entschieden in den Mittelpunkt rückt, liegt hauptsächlich darin, daß dieses in seiner höchsten Ausprägung das allein Wertvolle darstellt. Wir können daher auch sagen: Der tragische Konflikt ist an die Entfaltung des Wertvollen im Menschen gebunden. Damit kommen wir zur letzten grundlegenden Bestimmung des Tragischen. »Die seltsame, schicksalsvoll-ursächliche Zusammenschweißung eines Wertes und eines Unterganges ist das unbedingte Erfordernis der Tragödie« (H. S. 40). Scholz verlangt schlechthin, »daß ein wertvoller Mensch gerade in seinem Werte Grund und Anlaß seines Unterganges trägt«. »Allein wertvolle Menschen können in die großen Konflikte geraten. Und erst in den großen Konflikten entsteht und bewährt sich ihr Wert. Hier haben wir das typische Epigramm« (G. S. 11). Scholz bewegt sich mit diesen Gedanken in den Bahnen idealistischer Denker, die es als ein Vorrecht großer Seelen betrachten, schuldig zu werden. Nur der unbedeutende Mensch ist nach dieser Anschauung vor solchen Konflikten geschützt. Hier ist vielleicht der Punkt, wo die Ableitung des Tragischen aus dem Dramatischen nicht mehr restlos gelingt, wo die großen Weltanschauungsfragen in den Umkreis irdischer Dinge und Vorgänge hereinragen.

V.

Die Technik des Dramas, der wir uns in diesem Schlußabschnitt zuwenden, hat die Aufgabe: »die volle Erfüllung aller unabweisbaren Forderungen, die der Stoff stellt, zu ermöglichen« (G. S. 17). Die erste

dieser Forderungen lautet: »Im Anfang ist die Situation. — Die Situation fordert die Charaktere zur Willensbetätigung heraus und umschreibt das Gebiet ihres Handelns, sie ist das Gegebene, die Voraussetzung, für die der Charakter des Möglichen und nicht-allzu-Entlegenen genügt« (G. S. 3). Scholz bezeichnet es als einen »Irrtum, anzunehmen, die Handlung eines Dramas entwickle sich aus dem Charakter des Helden« (G. S. 4). Sobald eine Situation da ist, führt sie ein selbständiges Dasein, und der Held des Dramas hat sich, selbst wenn er sie geschaffen haben sollte, mit ihr auseinanderzusetzen. Beide zusammen bilden den Ausgangspunkt, die Aufgabestellung. »Ein Schicksal, welches das Letzte aus einem Charakter herausreißt; ein Charakter, welcher notwendig Schicksal auf sich zieht. Ein Schicksal und ein Charakter, die aneinander erst sichtbar werden, die voneinander nicht zu trennen sind (N. G. S. 28). Auch diese Aufgabestellung wird unter die Perspektive« der Notwendigkeit genommen. »Man lehnt sehr zufällig und willkürlich gestellte Aufgaben ab, als ohne Interesse bei ihrer Seltenheit und Vereinzelung. Man verlangt eine typische oder wesentliche Aufgabestellung. Sie ist die Grundlage mehrerer großen Dramen, bei denen ein Gefühl von Notwendigkeit erwacht, weil sie ständigen, sich immer wiederholenden Problemen nachgebildet sind« (N. G. S. 67). Notwendigkeit heißt danach hier nichts anderes als: Probleme aufstellen, in denen sich das Leben eines Individuums, einer Zeit, zur höchsten Fülle steigert; heißt: Symbole schaffen. »Ein einmaliges Besonderes drückt das sich ewig Wiederholende, Allgemeine — nur nach irgendeiner seiner wesentlichen Seiten verstärkt und deutlicher gemacht — aus. Es wird ein Epigramm auf dieses Allgemeine« (N. G. S. 212). Hier beginnt bereits der Streit der Meinungen, den keine Theorie und Dramaturgie aus der Welt schaffen wird. Je tiefer ein Dichter seine Probleme sucht, umso schwerer wird es sein, ihm zu folgen. Hebbels dramatische Ideen galten bei seinen Zeitgenossen für erklügelt. Das Typische darf eben mit dem Landläufigen nicht verwechselt werden — man würde damit der künstlerischen Eigenart nicht gerecht.

Die Aufgabestellung ist von der sogenannten Exposition wohl zu unterscheiden; sie ist mehr als diese, sie umfaßt im Keime das ganze, noch unausgeführte Drama. Die Exposition hingegen enthält nur die Summe der zeitlichen, örtlichen und persönlichen Verhältnisse, unter denen die dramatische Handlung einsetzt und sich entwickelt. Sie ist also lediglich eine technische Frage. Die Exposition, lehrt Scholz, teilt sich: »sie geht in den starken Mittelstrom der Handlung über, aber sie löst sich nicht ganz in ihm auf; es geht auch ein Bleibendes (oder ein sich Entwickelndes) aus ihr hervor, das Expositionscharakter, d. h. aufgabestellenden Charakter behält, das die Handlung

umschließt und immer wieder bedingt. Fast überall läßt sich die feine Grenze zwischen dem eigentlichen, körperhaften, stark erlebten Drama und der als gegeben hingenommenen Fortführung der Exposition, der Aufgabe auffinden« (G. S. 18). Die Exposition ist der Hintergrund des dramatischen Geschehens, der größere Zusammenhang, in den dieses als Teil des Ganzen hineinwächst. Ein Werk, dessen Elemente sich nicht in einer höheren Einheit zusammenfinden, ist nicht lebensfähig, ist mit den Kennzeichen des Zerfalls behaftet.

Im Dienste der Einheit des Dramas steht vor allem die berühmte Lehre von den drei Einheiten. Sie wird zu den Grundproblemen der Dramaturgie gerechnet — und teilweise mit Recht. Aber sie wird insofern doch zu hoch eingeschätzt, als man in ihr eine Einsicht in das Wesen des Dramas zu besitzen glaubte. Das gibt sie uns zweifellos nicht; sie gehört nur zur Technik. Scholz nimmt zu diesem Problem in folgender Weise Stellung: »In den alten umstrittenen Einheiten kann ich nichts anderes sehen, als ein Verlangen nach deutlich zusammenhängender Handlung ohne spannung-zerreißende epische Unterbrechung. In diesem Sinne haben sie hohe Berechtigung.« Freilich wird auch betont, daß durch die Einheit der Handlung die Einheit von Ort und Zeit ersetzt werden kann. Das hängt aber ganz allein von der Kunst des Dichters ab. »Wenn die Handlung nach einem Vorhangfall nicht unmittelbar an das Vorangegangene anknüpft, darf nur ein Stück selbstverständlicher Entwicklung überschlagen werden, die der Zuschauer schon kommen sah, ehe der Vorhang fiel, in die sich die neue Situation sofort, nach wenigen Worten, deutlich einrichtet« (G. S. 19). Die Folge aller Erzählungen, Schilderungen und Berichte ist ein Loslassen der dramatischen Spannung, die »der Zuschauer neu knüpfen muß: an solchen Stellen wird stets der Gewinn der vorangegangenen Steigerungen verloren« (ebenda). Diese Spannungslösung ist auf eine Tatsache zurückzuführen, die wir bereits kennen: Am dramatischen Geschehen nehmen wir unmittelbar teil; bei der Erzählung aber hören wir bloß zu. Damit sind natürlich nicht alle epischen Elemente aus dem Drama verbannt; sondern nur solche, wodurch Lücken ergänzt werden sollen.

Die Lehre von der Einheit der Handlung erfordert noch eine gesonderte Betrachtung. Dieses Prinzip sagt nicht, daß es im Drama nur eine einzige Handlung geben dürfe. In der Tragödie, die die Gegensätze braucht, wird es meist ohne Mehrheit von Handlungen nicht abgehen. Die »Einheit« bekommt dann den Sinn von »Einheitlichkeit«. In dieser Bedeutung wird sie durch den Begriff der Notwendigkeit wesentlich ergänzt. Die wichtigste Forderung ist dabei, »daß die dargestellten Vorgänge einander deutlich und ausreichend

bedingen, daß das Gefühl der Lückenlosigkeit dieses Sichbedingens sich bis zur Einsicht in sie steigert« (N. G. S. 66). Scholz bezeichnet dies auch als »Notwendigkeit des Ablaufs«. Die Betrachtung dieses Problems greift bereits über in das Gebiet der dramatischen Kausalität. Von einer Kausalität spricht man nur, wo es Veränderungen gibt. Jede Veränderung aber, die Ausdruck einer Willenstätigkeit ist, nennt man Handlung. Die dramatische Kausalität setzt daher den Begriff der Handlung voraus.

Man unterscheidet in herkömmlicher Weise zwischen einer steigenden und sinkenden Handlung. Die sinkende Handlung ist die »nur aus sich selbst weiterlaufende, keine Expositionsmomente mehr enthaltende, gewissermaßen in den Flammen der Konsequenzen auf ihrem Wege bis zum Ende des Dramas die Exposition verbrennende Handlung«. »Wie die Schönheit der sinkenden Handlung zweifellos Notwendigkeit ist, so ist die Schönheit der steigenden Handlung möglichst früh vorhandene und möglichst früh sichtbare Einheit . . . Diese Einheit und Ordnung ist gewissermaßen die unumgängliche Vorstufe jener Konzequenz, sie ist die beginnende Konzentration auf den ringsum bedingten Zwangsschlußlauf der Handlung. Nur wenn von der Mitte des Stückes aus alles Weitere lediglich Folgerung ist, nirgends mehr der Erklärung bedarf, tritt das hochgesteigerte dramatische Miterleben des Zuschauers, die Wirkung ein« (H. S. 23). Es ist das Grundgebrechen vieler Werke, daß die Gegensätze zu spät in jene unvereinbare Einheit zusammengepreßt werden, aus der die großen Katastrophen hervorgehen. Die Vorbereitung, die Schaffung des Konflikts nimmt zu viel Raum in Anspruch, so daß für das eigentliche Drama nichts mehr übrig bleibt; es erscheint meist nur noch als ein dürftiger Anhang zu einer großen, gegenstandslosen Aufmachung. Sobald aber jene Einheit hergestellt ist, darf kein neues Moment mehr entscheidend in die Ereignisse eingreifen. Dadurch würde das Gewebe wieder zerstört und müßte neu geflochten werden. Auch dagegen wird nicht selten gefehlt. Die Handlung stockt, die Bewegungskraft, die in der vorhandenen Einheit wirkt, ist oft nicht stark genug, um das Ende herbeiführen zu können. Neue Kräfte müssen einsetzen, damit der tote Punkt überwunden wird. Oft aber erschöpft sich das schöpferische Unvermögen auch in Gefühlsaussprachen und lyrischen Stimmungsbildern. — Die lückenlose Führung der Handlung, von der wir ausgegangen sind, ist kein besonderes Kennzeichen des Dramas; auch die epische Darstellung fordert sie. Der Unterschied besteht nur in der Art und Weise, wie diese Lückenlosigkeit erreicht wird. Wilhelm v. Humboldt sieht — von Goethe und Schiller kommend — im Drama eine Linie, während das Epos den Eindruck des Flächenhaften hervorrufe. Von

einem anderen Standpunkte aus müssen wir diesen Satz in sein völliges Gegenteil verkehren: Das Auge, das sich von der Gegenwart der Vergangenheit zuwendet, erschaut alles als eine Linie, in der sich die Ereignisse in einem Nacheinander bewegen. Scholz spricht daher bei der epischen Kausalität schlechthin von einer »Kausalität in einer Linie« Der Dramatiker aber, der in der Gegenwart lebt, sieht, wie die Fäden von dort und hier zusammen laufen, wie sich von allen Seiten Gegensätze entwickeln und sich den Raum streitig machen. »Die eigentliche dramatische Kausalität zeigt das Werden und Wachsen eines Geschehnisses aus mehreren, einander teilweise oder gänzlich widerstrebenden, sich begegnenden oder auseinandergehenden Willen, als ein, so wie es wird, Ungewolltes, Naturnotwendiges ... Vom bühnentechnischen Standpunkt aus gesehen, ist jede andere als eine im Sinne des Epos unberechenbare Handlung langweilig und ermüdend. Denn nicht das gut Vorbereitete überhaupt, sondern die gut vorbereitete Überraschung ist dramatisch« (H. S. 69 f.). Damit haben wir unsere frühere Unterscheidung zwischen Epos und Drama von der technischen Seite her nicht unwesentlich ergänzt; zugleich werden wir auf das wichtigste Mittel der Kausalität hingewiesen: auf die Motivation. Hebbel bemerkt: »Das Notwendig-bringen, aber in der Form des Zufälligen: das ist das ganze Geheimnis des dramatischen Stils.« Diese Idee gehört auch für Scholz zu den Grundpfeilern des Dramas. »Man hat ‚dramatisch' definiert als gut vorbereitet. Schon Lessing hat die Überraschung im Drama bekämpft. Die psychologisch schärfste Analyse findet aber in allen dramatisch wirkenden Momenten einen gewissen Gehalt an Überraschung« (Die Schaubühne 1905, S. 115). Die Übereinstimmung mit Hebbel wird noch deutlicher, wenn wir bedenken, daß Überraschung letzten Endes nichts anderes ist als das Erlebnis eines Zufälligen. So können wir auch hier beobachten, wie Zufall und Notwendigkeit überall ineinander überfließen. Scholz lehnt die Psychologie als Grundlage des Dramas ab. »Psychologische Richtigkeit eines Motivs ist für die Bühnenwirkung zunächst gänzlich belanglos; sie erzeugt im Zuschauer kaum mehr als ein halb wissenschaftliches Beistimmen, eine bejahende Kritik der Erfahrung« (G. S. 25). »Alles Psychologische ist nur wie eine Farbe an einem Bau. Der Bau muß fest und sicher stehen auch ohne diese Farbe« (G. S. 23). Am schärfsten wird diese antipsychologistische Anschauung ausgeprägt in dem Aphorismus: »Psychologisch motivieren und dramatisch motivieren sind Gegensätze« (Schaubühne 1905, S. 115). Der Sinn dieser Worte ist folgender: Bei der psychologischen Motivierung gelangen wir zur Erkenntnis: es mußte so kommen und daher überrascht es uns nicht. Bei der dramatischen Motivierung aber sagen wir: es mußte so kom-

men und trotzdem überrascht es uns. Die hier dargelegte Lehre hat also mit den Gedanken, die ihr Joh. Volkelt in seiner »Ästhetik« (III. 124) unterlegt, nichts zu tun.

Es ist nur eine letzte Konsequenz seiner Grundanschauungen, wenn Scholz erklärt: »Alles ist im Drama auch ohne ausdrückliche Motivierung und Vorbereitung möglich, was wie Schicksal empfunden wird, was den sonderbar packenden Charakter bestimmter persönlicher Züge im unbestimmten unpersönlichen Kräftechaos hat — wie sich für Augenblicke gestaltende Umrisse eines Kopfes, einer Hand im treibenden Gewölk. Der Dramatiker wird ein schlechter Dichter sein, wenn das Schicksal nicht mitten in jedem seiner Werke steht« (G. S. 20). Für die technische Behandlung des Motivs ist besonders die Tatsache der psychischen Einreihung oder Ausgleichung bedeutsam. Die Seele nimmt die empfangenen Eindrücke nicht einfach passiv hin, sondern sucht sie einzugliedern in den Kreis der Dinge, die sie bebeschäftigen. In jeder Erfahrung liegt neben dem rezeptiven auch ein aktives Moment, eben diese Durchdringung des einzelnen Eindrucks mit den Gesetzen der individuellen Eigenart und Beschaffenheit. »Die Seele vollzieht nun diese Ausgleichung völlig im Dunkeln, ohne daß etwas ins klare Bewußtsein tritt, ja ohne daß der Gedanke das zu Tuende, nachdem es einmal in die Seele hineingeglitten ist, mehr zu berühren braucht.« »Für das Drama bedeutet diese seelische Tatsache: daß aus Gründen psychologischer Richtigkeit jedes neue Motiv dunkle Zeit in den Seelen der Gestalten braucht, um sich in ihren Ideenkreis einzureihen — und ebenso, aus Gründen der Wirkung, im Zuschauer einmal untersinken muß, um von ihm angeglichen zu werden. Auch das heißt: Vorbereitung im Drama« (N. G. S. 231/2).

Wir sehen hier an einem treffenden Beispiel, wie Scholz ständig auf die Grundtatsachen des Seelenlebens zurückgreift, wie er durch wissenschaftliche Erkenntnisse das Schaffen des Künstlers zu befruchten sucht. Der schöpferische Genius braucht zwar diese Hilfsmittel nicht, aber auch er kann sie brauchen, wenn er sie auch nicht immer gebrauchen kann. — Wir haben bisher das Motiv hauptsächlich als psychische Tatsache betrachtet; es ist aber noch eine andere, und zwar die eigentlich dramaturgische Betrachtungsweise möglich, obwohl auch sie letzten Endes psychologisch fundiert ist. Die Bedeutung des Motivs besteht — wie schon der Name sagt — darin, das menschliche Handeln vorwärts zu bewegen und so die Handlung zum Konflikt zu steigern. Motiv und Konflikt gehören zusammen. Es ist nun wichtig, das innere Verhältnis zwischen diesen beiden Elementen des Dramas zu erfassen. Was ist ursprünglicher: das Motiv oder der Konflikt? Vom Zuschauer aus gesehen, ist es das Motiv,

vom Dramatiker aus der Konflikt. In seinen früheren Schriften formulierte Scholz seine Anschauung mehr vom Zuschauer aus. »Es gilt, für jedes Motiv den wesentlichen Konflikt zu finden, der es am klarsten ausdrückt, der am wenigsten fremder Zutaten bedarf, um zu entstehen« (H. S. 61). Später änderte er seinen Standpunkt, womit natürlich nicht gesagt ist, daß er auch seine Auffassung geändert hätte. Er geht nunmehr von der Mitte des Dramas, der Idee, aus, um die Aufgabe der Motive zu bestimmen. Er weist dabei vor allem auf die Bedeutung des sich-selbst-setzenden Konfliktes hin, der ja schließlich das Wesen der dramaturgischen Idee ausmacht. Er stellt hier die Forderung auf: »daß alle wichtigen Momente, die den Ablauf bedingen, aus den beiden Grundgegensätzen des sich-selbst-setzenden Konfliktes hervorgehen, daß sie diese Antithese spiegeln müssen« (N. G. S. 70). Dieses Postulat wird verständlich, wenn man bedenkt, daß die Idee kein abstraktes, theistisch-abgeschiedenes Dasein führt, sondern als die Seele des Kunstwerkes in dem voll entfalteten Drama in die Erscheinung tritt. Ein Motiv, das nicht aus diesem schöpferischen Ursprung hervorgeht, gehört daher nicht in das Drama hinein; es ist ein Fremdkörper, der dessen organische Einheit zerstört. »Der Konflikt steht so sehr im Herzen des Dramas, daß das ganze Werk, soweit es von Blut durchpulst wird, von ihm erfüllt ist ... daß ein neues Moment der Handlung immer dann überzeugt und voll begründet erscheint, wenn es sich auf eine der beiden Gegenmächte des Grundkonfliktes stützt« (N. G. S. 19). Begriff und Eigenart des dramatischen Konflikts selbst, seine besonderen Merkmale usw. wurden bereits ausführlich behandelt. Hier handelt es sich nur noch um einzelne Bestimmungen, die weniger das Wesen als die Gestaltung betreffen; um Probleme also, die man mit Recht zur Technik des Dramas rechnet. »Der Konflikt bedingt im Helden nicht ein langes, bewußtes Schwanken, sondern setzt nur ein schweres, von den Hemmungen des Zwiespalts beengtes Handeln voraus. Das Zaudern des tragischen Helden ist vielleicht nicht einmal ein Zweifeln, sondern nur ein in Qualen vor sich gehendes Wachsen des siegenden Willens über den unterdrückten« (N. G. S. 19). Der Konflikt ist kein Zustand zaudernder Überlegung, mag diese auch noch so schmerzlich sein, sondern Kraftentfaltung und -entladung, die durch die »Wucht der in ihr gebundenen Gegensätze« (N. G. S. 225) für das Drama fruchtbar wird. »In der großen Leidenschaft wird das Handeln des Menschen schicksalhaft. Es wird von den aufgeregten Urkräften getragen wie vom Sturm. Der Wille wird ein dahingerissenes Geschehen« (N. G. S. 223). Hier ist das höchste Ziel dichterischer Wahrheit erreicht. Der Zuschauer fragt nicht mehr nach der Möglichkeit, Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit der Handlung. »Die Illusion

ist ein Erzeugnis seiner Erregung« (N. G. S. 219). Als eine der tiefsten dichterischen Wirkungen wird hervorgehoben, wenn »der Held selbst an das schlummernde Verderben rührt, so daß es erwacht und über ihn hereinbricht« (N. G. S. 226). Hier ist eben mehr als ein menschliches Handeln; hier ahnen wir ein Schicksal. Jeder große Konflikt ist Schicksalsfügung, jede große Tragödie Schicksalstragödie. — Vom Schluß des Dramas verlangt Scholz, daß er wirklich ein Abschluß sei. Darum lehnt er z. B. den Ahasverstoff als ungeeignet für das Drama ab. Diese Sage verliere sich im Endlosen; was dargestellt werden könne, sei demgegenüber nur eine unscheinbare Episode (vgl. G. S. 94). Beachtenswert ist ferner die Bemerkung, daß der Selbstmord als tragischer Abschluß verfehlt sei. »Ihm mangelt, da der Selbsterhaltungstrieb als stärkste Lebensmacht nur sehr bedingt künstlerisch als überwunden dargestellt werden kann, fast immer die überzeugende innere Notwendigkeit. Die Willenskunst vermag die Aufhebung des Lebenswillens mit ihren Mitteln schlechthin nicht zu geben und kann sie nur beiläufig darstellen, indem sie den Willen auf etwas richtet, dem diese Aufhebung des Selbst notwendiges Mittel ist: das Sich-opfern« (H. S. 40).

Wir haben uns in dieser Übersicht hauptsächlich darauf beschränkt, die grundsätzlichen Gedanken aus den Schriften von Scholz hervorzuheben und in einen systematischen Zusammenhang zu bringen. Aufgabe des Kritikers wird es sein, den Wert und die Berechtigung solcher Konstruktionen zu prüfen. Er wird vor allem die Frage nach der Bedeutung dieser Theorien für das künstlerische Schaffen und ästhetische Erkennen untersuchen. Die wissenschaftliche Forschung betätigt sich meist in der Sphäre allgemeiner Grundlegungen; sie bildet die wichtigsten Elementarbegriffe, befaßt sich mit dem Wesen der ästhetischen Erkenntnis (Intuition, Einfühlung), stellt Formalprinzipien auf usw. So unerläßlich diese Dinge an sich auch sind, bei der Beurteilung des einzelnen Werkes leisten sie nur geringe Dienste. Die Ästhetik ist eben zum größten Teil Prinzipienwissenschaft in dem Sinne, in dem Wundt diesen Begriff nimmt (Wundt, Naturwissenschaft und Psychologie S. 119). Wie nun der Naturforscher aus einem methodologischen Prinzip keine naturwissenschaftlichen Entdeckungen ableiten kann, ebensowenig kann der Kritiker den Wert eines Dramas feststellen. Schließlich ist das auch gar nicht der Zweck von Prinzipien. Sie sollen nicht Erkenntnis unmittelbar hervorbringen, sondern die Bedingungen ermitteln, unter denen Erkenntnis möglich ist. Eine Ästhetik, die sich damit zufrieden gäbe, würde gar bald die Fühlung mit der Kunst verlieren; sie würde sich selbst zur Unfruchtbarkeit verurteilen. Es wird deshalb immer ihre vornehmste Aufgabe sein,

nicht allgemeine Regeln und Normen zu abstrahieren, sondern die Fülle der Phänomene selbst zu erfassen und zu durchdringen. Wir haben umfassende, auf gründlicher Sachkenntnis beruhende Werke — wie z. B. die »Ästhetik des Tragischen« von Joh. Volkelt —, die dieser Forderung zu entsprechen suchen; aber sie begnügen sich gewöhnlich damit, die Erscheinungsformen lediglich zu klassifizieren, ihre Arten und Gattungen zu bestimmen. Damit ist natürlich die Erkenntnis nicht wesentlich gefördert, denn die Ästhetik hat bekanntlich andere Ziele als die Botanik. Wie die moderne Wissenschaft der genetischen Definition den Vorrang vor der topischen (klassifizierenden) eingeräumt hat, so wird sich auch die ästhetische Arbeit mehr als bisher einer genetischen Betrachtungsweise zuwenden. Das Kunstverständnis wurde von manchen Forschern (Theod. Lipps, Georg Simmel) als bewußte Neuschöpfung eines Kunstwerkes bezeichnet. In diese Richtung weisen gegenwärtig die wertvollsten Untersuchungen, zu denen der Kritiker wohl auch die dramaturgischen Betrachtungen von Scholz zählen wird.

Bemerkungen.

Die impressionistische Methode.

Von

Georg Marzynski.

Die Frage nach der impressionistischen Methode gabelt sich in zwei Fragen: Wie sieht der Impressionist die Welt, und wie gibt er die gesehene Welt wieder?

Die impressionistische Technik des Sehens läßt sich in eine Folge von Reduktionen zerlegen. Der Rohstoff ist die Welt des gewöhnlichen Sehens, die durch den Reduktionsvorgang eine sich steigernde Einengung erleidet. Die erste Rückführung macht aus dieser dreidimensionalen Welt eine zweidimensionale. Sie ist die älteste und gebräuchlichste aller Reduktionen, jede nachahmende Malerei mußte sie vornehmen, da sie eben nur flächenhaft abbilden kann. Physiologisch ausgedrückt heißt das: Der Maler sieht die Welt so, wie sie bei Ruhigstellung der inneren und äußeren Augenmuskeln erscheint. Das im Sehvorgang allmählich eintretende Sehen wird auf das gleichzeitige Sehen reduziert.

Die zweite Reduktion unterdrückt die sogenannten Gedächtnisfarben. Ein »weißes« Blatt Papier wird in jeder Beleuchtung und trotz aller farbigen Reflexe, die auf ihm liegen, als weiß aufgefaßt, während es vielleicht gerade grünlich oder violett aussieht. So hat jeder Gegenstand seine bestimmte Eigenfarbe, das Blatt ist grün, die Zigarre braun, die kindliche Haut rosig, trotzdem sie in Wirklichkeit je nach der Beleuchtung und je nach den Reflexen, die von ihrer farbigen Umgebung her auf sie fallen, jedesmal verschieden aussehen. Grün, braun, rosig sind die »Gedächtnisfarben« von Blatt, Zigarre, kindlicher Haut. Die Gedächtnisfarbe eines Gegenstandes ist gleich der Farbe, die er bei zerstreutem Sonnenlicht unter Fernhaltung aller Reflexe annehmen würde. Ihre Entstehung wird verständlich, wenn man daran denkt, daß ein weißes Papier und ein rotes zwar unter jeder Beleuchtung anders, aber jedesmal sozusagen im gleichen farbigen Abstand erscheinen. Um die Aussage zu machen: »dieses Papier ist weiß«, muß man erst die Fähigkeit erlangt haben, dem jetzt vielleicht gerade grünlichen Papier anzusehen, wie es bei Normalbeleuchtung aussehen würde, man muß gelernt haben, die Eigenschaftsfarbe von der augenblicklichen Beleuchtung abzutrennen, sie unter der Beleuchtung zu erkennen. Die Gedächtnisfarbe ist also ein Erzeugnis der Erfahrung; ein eben operierter Blindgeborener sieht das Papier nicht weiß, sondern in der Farbe, die es gerade jetzt wirklich hat. Die zweite Reduktion nimmt der Erscheinung alle assimilitativen Bestandteile, die aus der Erfahrung stammen, sie liefert die augenblicklich vorhandene farbige Erscheinung der Dinge.

Diese Abscheidung der assimilitativen Bestandteile ist nicht erst vom Impressionismus geleistet worden. Er hat in dieser Hinsicht eine Menge von »Vorläufern«. Was er für sich in Anspruch nehmen kann, ist allein die größere Folgerichtigkeit. Nur der Impressionismus hat sich restlos von den Gedächtnisfarben freigemacht.

Die dritte Reduktion führt sämtliche Erscheinungsweisen der Farben in »Flächen-

farben« über. Es ist gezeigt worden [1]), daß man eine Farbe noch nicht eindeutig beschreibt, wenn man ihre Helligkeit, ihre Sättigung und ihre Farbqualität festlegt. Es gibt von einer ganz bestimmten Farbabstufung, ganz bestimmter Helligkeit und Sättigung sehr verschiedene »Erscheinungsweisen«. Eine Farbe sieht anders aus, wenn sie als Farbe an einem Gegenstand haftet, anders, wenn sie als Glanz auf einem Gegenstand liegt. All die verschiedenen Erscheinungsweisen, und die aufgezählten sind nicht die einzigen, haben aber die Eigentümlichkeit, daß sie sich auf eine Farbenart, die als »Flächenfarbe« bezeichnet wird, reduzieren lassen. Die bekanntesten Beispiele von Flächenfarben sind das Blau des Himmels und das subjektive Augengrau. Diese Farben sind im Vergleich mit den Farben auf der Oberfläche eines Gegenstandes locker, unkörperlich, schwebend. Aber jede Oberflächenfarbe kann man in die entsprechende flächenfarbige Erscheinungsweise überführen, und zwar wird dies experimentell dadurch bewirkt, daß man vor einen farbigen Gegenstand einen Schirm mit kleiner Öffnung hält, der den Gegenstand verdeckt und dadurch die gegenständliche Auffassung verhindert. Beim Blick durch einen solchen Schirm verwandelt sich die auf dem Gegenstand haftende, feste Oberflächenfarbe ganz deutlich in die lockere, unkörperliche Flächenfarbe des gleichen Farbtons. Ganz ebenso kann man die Farbe des Feuers oder einen Glanz, überhaupt jede Farbmodifikation, in die entsprechende Flächenfarbe überführen. Beim Blick durch den Schirm verliert die Feuerfarbe ihre »Feurigkeit«, der Seidenreflex seinen Glanz, und gewinnt dafür die Wesensart einer Flächenfarbe. Man muß nur das Loch im Schirm so klein wählen, daß die betrachteten Farberscheinungen nicht als Glanz oder als Feuer *erkannt* werden können. Durch die Rückführung werden die Farben vereinheitlicht, sie werden alle zu Farben der gleichen Erscheinungsweise. Dazu kommt noch ein zweiter Umstand: Bei der Reduktion auf die Flächenfarbe geben die Farben ihre besondere räumliche Stelle auf und rücken alle, wenigstens ungefähr, in *eine* Ebene, die der Stirn parallel läuft; das heißt also: diese Reduktion führt die Welt mit einem Schlage in ein *Bild* über. Sieht man völlig von jeder gegenständlichen Auffassung ab, so verwandelt sich die farbbehaftete, farbig durchleuchtete, dreidimensionale Welt der Gegenstäde in eine Fläche, die erfüllt ist mit schimmernden, durchsichtigen Farbflecken.

Damit ist das Wesen der impressionistischen Sehtechnik aufgedeckt; denn sie ist nichts anderes als Reduktion auf die Flächenfarben. Die Impressionisten verwenden freilich keinen Schirm; aber worauf es ankommt, ist allein die Unterdrückung der gegenständlichen Auffassung. Und diese leisten die Impressionisten einerseits durch eine bestimmte Art des »flüchtigen Hinsehens«, und andererseits durch eine besondere Einstellung, nämlich durch Sammlung der Aufmerksamkeit auf die bloße Farbigkeit der Erscheinung, ein seltsam zurückhaltendes Sehen, das sozusagen an der farbigen Oberfläche als bloßer farbiger Fläche haften bleibt und sie von den Gegenständen ablöst. Das Sehen ist eben kein Augenblicksvorgang, es ist ein Ablauf, dessen erste Stufe der impressionistisch Sehende festhält. Der Impressionismus gibt das, was von dem Ablauf noch nicht angerührt, oder wie er es empfindet, verfälscht ist.

Schon bei der ersten Reduktion wurde darauf hingewiesen, daß sie das Nacheinander-Sehen auf das Simultan-Sehen einschränkt. Danach könnte es scheinen, als sei die Reduktion auf die Fläche möglich, ohne daß die Erscheinungsweisen der Farben vereinheitlicht wurden. In Wahrheit ist das aber nicht möglich. Geschieht die Rückführung auf die Fläche im wirklichen Sehakt, so verwandeln sich jedesmal

---

[1]) Siehe D. *Katz*, »Die Erscheinungsweisen der Farben«. J. A. Barth, Leipzig 1911.

sämtliche Erscheinungsweisen in Flächenfarben. Früher hat man das nicht beobachtet, weil man die Reduktion nicht im wirklichen Sehen, sondern mit Hilfe der perspektivischen Projektion, einer Art von angewandter Geometrie, durchführte. Auch die Unterdrückung der Gedächtnisfarbe dürfte als vereinzelte Reduktion nicht vollziehbar sein. Die Rückführung auf die Flächenfarbe ist eben keine letzte Steigerung der früheren Reduktionen, die ihnen noch irgend etwas hinzufügt, sie ist vielmehr die einzige, wirklich ausführbare Reduktion, und die anderen sind unvollkommene Ansätze zu ihr.

Die Methode des flüchtigen Sehens, die dazu bestimmt ist, die gegenständliche Auffassung zu verhindern, hat eigentümliche Nebenwirkungen [1]). Auf ihr beruht die »Skizzenhaftigkeit« der impressionistischen Bilder, die engherzige Kritiker gerne als tadelnswerte Faulheit der Maler hinstellten. Wichtiger aber ist etwas anderes. Sehr genaue Versuche haben ergeben, daß bei flüchtigem Blick der leere Raum zwischen den Gegenständen sich mit einer eigentümlichen Farbigkeit erfüllt, die unter dem ruhigen, fixierenden Blick wieder verschwindet. Man erinnert sich, welchen Wert die Impressionisten darauf legten, den gegenstandsleeren Raum, die Luft um die Gegenstände herum, zu malen. Nur für den impressionistisch, also »flüchtig« Sehenden füllt sich die Luft mit Farbe und wird dadurch malbar; deshalb hat man früher die Luft nicht darstellen können. Nebenbei gesagt, dies ist bemerkenswert: Der flüchtige Blick sieht mehr, als der genaue Blick. Hier zeigt sich eine Gelegenheit, unsere allgemeinen Untersuchungsgrundsätze zu verbessern.

Man könnte übrigens darüber streiten, ob das Farbigwerden der Luft eine bloße Nebenwirkung der impressionistischen Reduktion ist. Es wäre ja denkbar, und es ist tatsächlich so geschehen, daß die Impressionisten zuerst entdeckt hätten, daß die Luft bei einer bestimmten Art des Sehens malbar wird, und nun diese Art des Sehens pflegten, weil sie das Reich des Malbaren erweitert. Aber hier wird ja nicht nach der geschichtlichen Reihenfolge gefragt. Das sachliche Prius ist entschieden die Reduktion, als eine Art des Sehens, welche die Welterscheinung so gründlich verändert, daß das Einströmen der Farbe in den gegenstandsleeren Raum darüber zur Nebenwirkung herabsinkt.

Durch die Reduktion gelangt der Impressionist zu der Welterscheinung, die er malen will. Denkt man daran, daß die Arbeit des Malers, grob gesprochen, darin besteht, eine Fläche mit Farbflecken zu bedecken, so sieht man den Erfolg der Reduktion: sie gleicht die natürliche Welterscheinung der bildhaften Erscheinung an, sie macht die Welt malfähig. Die so vorbereitete Welt soll jetzt wiedergegeben werden. Hier setzt also die Leistung der Maltechnik ein. Zuerst wird man gar keine Möglichkeit mehr zu einer eigentümlichen Leistung der Maltechnik sehen, denn die Schwierigkeiten der Hand sind ja keine Schwierigkeiten der Methode. Was die Reduktion als verbleibenden Rest herausgearbeitet hat, der sichtbare Kern der Erscheinung, das scheint so beschaffen, daß seine malerische Wiedergabe keine Probleme mehr stellt, das wirklich Sichtbare ist auch das wirklich Malbare. Die flächenfarbige Welt besteht aus flächenhaft ausgebreiteten Farbflecken; man sollte meinen, daß sich diese Welt mit den Farbstoffen auf der Leinwand unmittelbar nachahmen ließe. Aber auch in dieser Aufgabe steckt ein Problem der Methode, und dies rührt daher, daß ein flächenfarbiger Farbfleck dem gleichtonigen Pigmentfleck nicht absolut gleichsieht. Die Pigmentfarbigkeit bleibt stets unüberwindbar verschieden von der Flächenfarbigkeit, sie gleicht viel eher der Erscheinungsweise von Oberflächenfarben.

---

[1]) Vgl. hierzu Jaensch, »Über die Wahrnehmung des Raumes«. J. A. Barth, Leipzig 1909.

In diesen Verhältnissen liegt es begründet, daß die vorimpressionistische Malerei immer auf Nachahmung der Gegenstandsoberflächen ausging. Nun wirkt aber eine Farbe als Oberflächenfarbe nur bei gegenständlicher Auffassung der Erscheinung, und diese hängt an der Dreidimensionalität. Die dem Flächenbild fehlende Dreidimensionalität versuchte man daher durch die Kunstmittel der Tiefendarstellung vorzutäuschen. Jede realistische Malerei hatte räumlich-gegenständliche Täuschungsabsichten, das offenbart sich in der alten Fabel von den Vögeln, die nach den gemalten Trauben picken. Diese Täuschungsabsicht fehlt dem Impressionismus. Der Impressionist gibt einfach wieder, was er sieht. Für ihn verschwänden daher alle Darstellungsprobleme, wenn es gelänge, Farbstoffe herzustellen, die wie Flächenfarben wirken. Nur weil man solche Pigmente bisher, und wohl für immer, nicht herstellen kann, muß auch der Impressionist darauf verzichten, *seine* Welt ganz entsprechend wiederzugeben, auch er muß sie mit unangemessenen Mitteln nachahmen. Während aber der Realist einerseits die Oberflächenfarben mit Pigmenten unangemessen wiedergibt, anderseits die Dreidimensionalität durch perspektivische Verkürzung und Schattenführung vortäuscht, bildet der Impressionist Flächenfarben mit Pigmenten nach. Das impressionistische Bild enthält Imitationen, aber, mit einer gleich zu erklärenden Einschränkung sei das gesagt, keinen Täuschungsmechanismus.

Das Malproblem des Impressionismus hat zwei grundsätzliche Lösungen gefunden. Den unmittelbaren Weg schlug der Neo-Impressionismus ein, der die flächenfarbigen Farbflecken einfach durch Pigmentflecken nachahmte. Seine Bilder sehen sehr farbkräftig und leuchtend aus, sind aber immer erfüllt von einem schimmernden farbigen Dunst, bedingt durch die Massigkeit, die Undurchdringlichkeit, wie sie den Pigmenten im Vergleich mit den Flächenfarben eigentümlich ist. Daher ist das Anwendungsgebiet dieser Technik sehr eng begrenzt. Die Mehrzahl der Impressionisten versuchte die Schwierigkeiten zu umgehen. Sie malen keine bloßen Farbflecken, sondern zweidimensional verkürzte Gegenstände. Durch Auflockerung der Kontur und Stehenlassen des Pinselstriches erreichen sie es aber, daß die aufgetragene Farbe nicht als Oberflächenfarbe wirkt, sondern als selbständige, abgelöste Farbe. Sie deuten also den Gegenstand an, um die Farbe als vom Gegenstand abgelöste Farbe wirken zu lassen; sie erregen die gegenständliche Auffassung und heben sie gleich wieder auf; sie lassen den Sehvorgang über seinen ersten Abschnitt hinaus fortschreiten und treiben ihn gleich wieder zurück. Der Neo-Impressionismus hingegen kümmert sich gar nicht um die Gegenständlichkeit der ihm gegenüberstehenden Welt, sondern liefert einfach den Rohstoff für die gegenständliche Formung.

Das impressionistische Verfahren besteht also darin, aus der Welt des naiven Sehens eine Schicht herauszukristallisieren, von der eine bildlich angemessene Wiedergabe möglich ist. Man muß sich darüber klar werden, daß es zwei von Grund auf verschiedene Arten des Malens gibt: Das wiedergebende Malen und das darstellende Malen. Der darstellende Maler geht auf die Erzeugung einer Illusion aus, sein Bild ist ein zweidimensionales, farbiges Reizsystem, das mit Hilfe eines eigentümlichen Täuschungsmechanismus den Eindruck einer gegenständlich-dreidimensionalen Welt erregt. Der Impressionist hingegen ist ein abmalender Maler, er gibt einfach wieder, was er sieht. Wirklich treffende Wiedergabe ist auch ihm freilich nicht möglich, auch er muß sich wegen der Unterschiede zwischen Pigmenten und Flächenfarben mit einer bildlichen Angemessenheit begnügen. Daher kennt der Impressionist noch Probleme der Wiedergabe, nicht nur Schwierigkeiten der ausführenden Hand; aber das Täuschungsfeld ist gegen früher unvergleichlich eingeengt. Der Impressionist muß sehen lernen, so wie man früher malen lernen

mußte, »ich male die Welt, wie ich sie sehe«. Kann man erst richtig sehen, so bedarf es fast nur noch der Geschmeidigkeit des Handgelenks. Sehen und das Handgelenk ausbilden auf der einen Seite — malen lernen auf der anderen: Man spürt die Gegensätzlichkeit, die Verschiebung des Schwerpunkts. Der darstellende Maler malt, sozusagen, *ad hominem*; er steht vor seinem Bild und fragt: wie wird das wirken? Während der Impressionist, streng sachlich gerichtet, vor seinem Bild fragt: ist das richtig? Die Trennung von sachlicher Malerei und Illusionsmalerei ist übrigens in dieser Schärfe nur gedanklich möglich, und es liegt auch keineswegs so, daß erst der Impressionismus den abmalenden Maler schuf. Was der Impressionismus geleistet hat, ist die gründliche Rückführung der gegenständlich geformten Welt auf ihren sichtbaren und darum wirklich abmalbaren Kern. Weil seine Welt wirklich abmalbar ist, deshalb braucht er nicht mehr über Perspektive, körperhaftes Zeichnen, Möglichkeiten der Materialdarstellung nachzudenken. Für ihn gilt es nicht mehr, Kunstmittel zu finden und anzuwenden, für ihn gilt es allein, hinzusehen und abzubilden.

Die getreue Wiedergabe der durch die Reduktion gewonnenen Welt ruft im Beschauer den Eindruck einer gegenständlich geformten Welt hervor. Diese Tatsache ist zwar für den Psychologen außerordentlich wichtig, da sie es erlaubt, die objektiven Bestandteile der Erscheinung von ihren subjektiven zu trennen, die Scheidung des sichtbaren Stoffs von seiner Formung durchzuführen — für die künstlerische Methode besagt sie aber gar nichts. Dem Impressionisten ist es eine Art Nebenerfolg, daß seine Welt im Beschauer den Eindruck der gegenständlichen Welt hervorruft. Nun kann man mit gutem Grund daran zweifeln, daß unter den geistigen Verhältnissen des Jahres 1860 der Impressionismus aufgekommen wäre, wenn die impressionistische Malweise nicht, wie zufällig, das Werkzeug gewesen wäre, die Welt am besten, wahrhaftigsten, genauesten darzustellen. Man denke sich einmal, das Reduktionsbild wäre so beschaffen, daß es gegenständlicher Formung widerstrebte. Es würde sich auch jetzt nicht als unbedingt wirklichkeitsfremd geben, sondern es erschiene als seltsamer, schimmernder, farbiger Abglanz der Wirklichkeit. Die seelische Verfassung der letzten Generation war aber nicht der Art, daß sie sich malender Weise mit einem bloßen Abglanz begnügt hätte. Hingegen könnte man sich vorstellen, daß man heute diesen Reflex der Welt, mit vollem Bewußtsein seiner Wirklichkeitsferne, malenswert fände. Die Umkehrung der Darstellungsziele wäre entscheidend für die künstlerischen Intentionen — für die Methode wäre sie gleichgültig. Das Verfahren dieser Phänomenalisten unterschiede sich durch nichts von dem Verfahren der Impressionisten.

Die Impressionisten waren Fanatiker des Sehens, und man wird ihnen zugestehen, daß ihre Technik des Sehens einen Höhepunkt und ein äußerstes Ergebnis bedeutet; sie haben tatsächlich den sichtbaren Kern in der Erscheinung freigelegt. Ihr letztes Beweismittel lautete stets: »Da die Malerei die Kunst des Sichtbaren ist, darf sie auch nur malen, was wirklich sichtbar ist, das wirklich Sichtbare ist aber stets malenswert.« Dieses Argument ist nun nicht so selbstverständlich, wie es sich gibt. Dahinter steckt ein starker Dogmatismus, eine ganz bestimmte Auffassung des Kunsthaften, die durchaus der Begründung bedürfte.

Besprechungen.

Hugo Münsterberg, Grundzüge der Psychologie. 2. Aufl. Leipzig, Verlag von J. A. Barth, 1918. gr. 8°. XXVIII u. 564 S.

Es ist in dieser Zeitschrift bereits der Verdienste Münsterbergs um die Ästhetik gedacht worden. Wenn ich auf das inzwischen erschienene Buch unsere Leser besonders aufmerksam mache, so geschieht es, weil sie darin eine (von mir verfaßte) Lebensschilderung und Kennzeichnung nebst einer Zusammenstellung der Hauptschriften finden und weil der Hinweis auf das Vorhandensein der Biographie sowie des Schriftenverzeichnisses erwünscht sein mag. Vor allem aber sei das Buch hier wegen des Abschnittes über Psychologie und Ästhetik genannt. Es ist, obwohl vor zwanzig Jahren geschrieben, frisch und eigenartig. Die Grundfrage der Ästhetik lautet nach Münsterberg: wie sollen wir die Welt auffassen, damit das Einzelne für sich allein steht und nicht über sich hinausführt? Dies nämlich ist der Kern des ästhetischen Seins. »Die Natur ist schön, wenn sie aufhört, im Sinne der Wissenschaft überhaupt Natur zu sein, wenn alle Zusammenhänge grundsätzlich fortfallen.« Ähnlich in der Kunst: bei einer Bildsäule dürfen wir nicht an die Farben des wirklichen Menschen, bei einem Liebesgedicht nicht an den Namen der Geliebten denken usw. Aus dem so angedeuteten Sachverhalt ergeben sich zunächst Aufgaben des Inhalts: wie ist unser Wille, das Einzelne in der Welt aufzufassen, von fremden Subjektakten abhängig? und alsdann die normativ-ästhetischen Probleme: wie sollen wir das Gegebene aus dem Zusammenhang herauslösen und umarbeiten, damit wir es schlechthin als Einzelnes auffassen können? Mit beiden Problemgruppen wird nirgends die Welt des Willens und der Werte verlassen; »sie können daher auch keine einzige Frage einschließen, die sich durch eine physische oder psychologische Kausaluntersuchung beantworten ließe«.

Daneben aber stehen viele für den Ästhetiker wichtige sozialpsychologische (der vorher genannten ersten Fragegruppe beigeordnete) Untersuchungen und ferner individualpsychologische Forschungen, die der normativen Ästhetik entsprechen. Dort handelt es sich um die ethnologischen Anfänge der Kunst, um Wandlungen des Geschmacks und Ausprägung von Stilen, um rassenbiologische, ökonomische, soziale und technische Verhältnisse aller Art; hier eröffnet sich das weite Gebiet der psychologischen Experimentalforschung. Münsterberg selbst hat sie gefördert, indem er verwickelte Formprobleme dem künstlichen Versuch zugänglich machte, worüber Ziehens Nachruf auf Münsterberg (in unserer Zeitschrift) nachgelesen werden mag. Das vorliegende Buch enthält keine Einzelheiten neben der soeben kurz wiedergegebenen Gliederung. Aber die Gliederung selber und der sie beherrschende Gesichtspunkt verdienen bereits unsere volle Aufmerksamkeit.

Berlin. Max Dessoir.

Harald Höffding, Humor als Lebensgefühl (Der große Humor). Aus dem Dänischen übersetzt von Heinrich Goebel. Leipzig, Teubner 1918. V u. 205 S.

»Das Seelenleben besteht in und unter einer beständigen Arbeit, ein Chaos zusammenzufassen und zu ordnen« (S. 35). Nicht jedes seelische Chaos wird zur Harmonie; zwei Möglichkeiten gibt es im besonderen, wie Einzelgefühle zu einer Harmonie kommen können: Verschmelzung und Organisation (S. 15), und durch solche Organisation entsteht das, was Höffding den großen Humor nennt. Als Text, den das Buch zu entwickeln suche, zitiert (S. 141) Höffding eine Stelle einer früheren Abhandlung (Der menschliche Gedanke): »Es gibt einen Standpunkt, auf dem durch die Lebensmischung von Tragödie und Komödie, von Sieg und Niederlage, eine Grundstimmung gewonnen ist, die zugleich den Charakter des Ernstes hat — durch das Große, das erlebt ist, und den Schmerz, den es oft gekostet hat — und der Ironie jedem Versuch gegenüber, in Bildern ausdrücken zu wollen, was in seiner Fülle und durch seine Gegensätze jede Form sprengt, die man festzulegen versucht. Die Lebensanschauung oder das Lebensgefühl, das so entsteht, hält an der Überzeugung von einer großen Einheit im Dasein fest, sowohl in bezug auf die Werte als auf alle anderen Gegenstände und Elemente, und es kann sich daher ebensowohl den Schickungen des Lebens scherzend gegenüberstellen, weil sie gegenüber jener Überzeugung machtlos sind, wie auch den Versuchen, das Unsagbare zu sagen. Der Scherz bekommt jedoch den Charakter der Wehmut, weil beständig ein Widerspruch darin gefühlt wird, daß das Große so oft mit dem Kleinen verknüpft ist, und darin, daß es nicht glückt, ein abschließendes Wort über den Kern des Lebens und die Bedingungen des Lebens zu finden. Hinter der Ironie und der Wehmut wird eine große Resignation liegen, bald mehr praktisch, bald mehr kontemplativ — bald bitter, bald mutig.« Das ist ein weiter Rahmen, und so können wir nicht widersprechen, wenn in ihn als die ausgesprochensten Vertreter des großen Humors Sokrates und Shakespeare gestellt werden (S. 170). Bald nach der eben angeführten Stelle heißt es weiter (S. 142): »Daß der große Humor so, wie er hier beschrieben ist, an sich der höchste Lebensstandpunkt wäre, kann . . . nicht behauptet werden. Das große praktische Streben einerseits, das tragische Leiden andererseits können beide höhere Lebensstandpunkte sein als der große Humor.« Dies ist sicher richtig, denn es ist eben der große Humor durch eine milde Resignation wesentlich gekennzeichnet, und Leidenschaft ist höher, d. h. menschlich produktiver, als Verzicht. Im Einzelnen enthält das Buch eine Fülle feiner und geistvoller Bemerkungen, vorgetragen in einer liebenswürdigen, viel mehr werbenden als lehrhaften Sprache, die der Übersetzer offenbar gut verdeutscht hat.

S. 148 steht etwas sehr Nachdenkliches: »Ich glaube, daß das Entstehen jedes Gesamtgefühls eine Gefahr mit sich bringen kann, indem seine Elemente sich so verbinden, daß sie nicht mehr einzeln für sich ausgelöst werden. Die Klangfarbe der Verschmelzung oder das Gesetz der Organisation entscheidet jetzt, in welcher Weise man auf ein neues Erleben reagiert.« In der Tat ist dies für schwache Charaktere die Gefahr von zuviel Psychologie, daß sie anfangen, nach dem psychologischen Schema zu handeln: ich bin, folglich muß ich — statt nach dem ethischen es ist, folglich soll ich.

Berlin-Pankow. Christoph Schwantke.

Leonhard Nelson, Vorlesungen über die Grundlagen der Ethik. Erster Band: Kritik der praktischen Vernunft. Leipzig, Veit u. Co., 1917. XXXIV u. 710 S.

Wir wollen versuchen, Methode und Ergebnisse des Buches durch Danebenstellen gegenteiliger Methodik scharf zu kennzeichnen: Alles Philosophieren besteht zuerst darin, nach der Voraussetzung für jedes von uns geformte Urteil usw. zu

fragen, an die Antwort dieselbe Frage zu stellen und das Verfahren solange zu wiederholen, bis solches lineare Aufsteigen seine Grenze findet. Nach der Ansicht von Herrn Nelson endet das Verfahren notwendig bei letzten Erkenntnissen, die an sich gewiß sind und deren Entdeckung und Analyse eine wesentlich psychologische Betrachtung erfordert. Nach unserer Ansicht endet es bei letzten Ergebnissen, die deshalb gelten, weil sie in einem Systemzusammenhange stehen mit allen letzten Voraussetzungen geistigen Tätigseins und das ganze System gilt; die Entdeckung dieses Systemzusammenhanges und damit der Gültigkeitsbeweis einer als Grundsatz behaupteten Erkenntnis fordert dann ein logisches Verfahren. Für Herrn Nelson sind (S. 25) die geometrischen Grundsätze unmittelbar einleuchtende Wahrheiten, die als solche keines Beweises bedürfen. »Es genügt, die Begriffe zu konstruieren, um zu erkennen, daß ihren Gegenständen die ihnen in den Axiomen zugeschriebenen Eigenschaften zukommen.« Nach unserer Ansicht gelten sie, weil sie sich als notwendige Verfahrensweisen beweisen lassen, um die Forderung einer objektiven Erfahrung zu erfüllen. Die Anschaulichkeit erklärt sich dann als Eingeschliffensein dieser Operationen durch die Anwendung; weil wir so oft Stellensetzungen vorgenommen haben, haben wir die Anschauung des Punktes, weil wir so oft Richtungen festlegten, die Anschauung der Geraden; aber das durch zwei Setzungen eindeutig festgelegte Richtungsbestimmen ist ein durch den Systemzusammenhang aller Voraussetzungen der Erfahrung logisch gefordertes Verfahren. Die Voraussetzungen der Erfahrung stehen in Systemzusammenhang mit den Möglichkeiten des Zwecksetzens und Handelns, denn der Sinn der Erfahrung ist, Anlaß zum Handeln zu sein, Möglichkeiten des Handelns sind notwendige Voraussetzungen der Erfahrungsgewinnung usw. So schließt sich von jeder Erkenntnis aus der ganze Ring. Man kann bildlich sagen: die Linien des Zurückfragens nach Voraussetzungen führen nach Herrn Nelson zu Punkten, die je absolut festliegen, nach der unseren zu solchen eines in sich stabilen Ringes.

Man kann logisch verschiedene solche Ringsysteme bauen — das des Idealismus, des Realismus, der transzendenten Dogmatik; die Wahl des einen läßt sich nicht durch eine dem Ringe angehörende Erkenntnis entscheiden, auch nicht durch eine Erkenntnis außerhalb, weil diese ja einem übergeordneten Ringe angehören müßte; sondern die Entscheidung für das System des Idealismus erfolgt durch den Nachweis, daß wir uns bereits dafür entschieden haben durch unser Handeln nach den Gesichtspunkten: es soll objektive Wissenschaft — es soll objektives Recht geben.

Für die Ethik liegt der Unterschied des Nelsonschen Ansatzes absoluter Einzelpunkte und des unseren eines in sich stabilen Ringes darin, daß aus dem ersten ein Einschränkungsprinzip unseres Willens herfließt, die Forderung der Rücksicht auf die Interessen anderer, aus dem zweiten dagegen folgt aus der Forderung der Ringgeschlossenheit ein Schöpfungsprinzip der Zielsetzungen, das Prinzip des Produktivseins für die ins Unendliche laufende Reihe des Menschheitsschaffens, ein Prinzip, das höher ist, als alle Individualinteressen.

S. 45: »Die Aufgabe der Zurückführung der ethischen Erkenntnis auf logisch höhere Prinzipien erscheint als unabweislich, solange man überhaupt für jede Erkenntnis eine Begründung fordert.« S. 48: »Nennen wir eine Erkenntnis, die an und für sich gewiß ist, unmittelbar, jede andere dagegen mittelbar, so können wir sagen, daß nur die mittelbaren Erkenntnisse einer Begründung bedürfen.« S. 50: »Es zeigt sich . . ., daß ein Beweis nur für solche Urteile möglich und notwendig ist, deren Gründe ihrerseits wieder Urteile sind, und daß daher die obersten, zur Möglichkeit jedes Beweises schon vorausgesetzten Prämissen nicht durch Aufweisung einer ihnen zugrunde liegenden unmittelbaren Erkenntnis begründet werden

können.« S. 52: »Nur wenn es eine unmittelbare ... rationale, ethische Erkenntnis gibt, auf die sich die ethischen Urteile zurückführen lassen, ist eine wissenschaftliche Begründung der Ethik möglich.« S. 55: »Die unmittelbare ethische Erkenntnis ist ... eine ursprünglich dunkle Erkenntnis.« (Die Aufzeigung dieser Erkenntnis heißt Deduktion.) S. 59: »Das Verfahren der Deduktion wird ... psychologischer Natur sein müssen.« S. 82: »Man nennt eine Handlung, sofern sie schlechthin geboten ist, Pflicht. Eine Handlung ist ... nur dann moralisch, wenn durch sie die Pflicht erfüllt wird.« S. 129: »Der Inhalt des Sittengesetzes kann ... nicht darin bestehen, daß uns die Realisierung irgendwelcher positiver Zwecke aufgegeben wäre, sondern nur in einer Regel der Beschränkung unserer positiven Zwecke.« S. 129: »Die Bedingung, auf die die Pflicht unsere Willkür einschränkt, ist ... die Rücksicht auf die Interessen anderer.« S. 188: »Das Sittengesetz ist formal: Man mag es anstellen, wie man will, man wird aus ihm nie durch bloße logische Schlüsse herausbringen, wie wir wirklich handeln sollen.« S. 221: »Das Sittengesetz wird also nur das eine sein können: Handle so, daß du die Gleichheit der Personen wahrst oder kurz: Handle gerecht.« S. 250: »Das allgemeine Interesse, das der Bewertung unserer einzelnen Interessen zugrunde liegt, ist ... das objektive Interesse am Wert unseres Lebens überhaupt.«

Also das Wollen und das positive Werten kommt uns aus unserem Leben überhaupt, und die Moral gibt das Prinzip, dieses unser Lebenswollen durch die Rücksicht auf andere einzuschränken. Herr Nelson bezeichnet das ganze Betätigungsfeld dieses Lebenswillen als ästhetisches Gebiet, mithin sind, da die Moral nur Unwertfeststellungen leistet, alle positiven Werte ästhetischer Art. S. 271: »In der hier exponierten Ansicht, wonach das ästhetisch wertvolle Handeln nicht Pflicht ist, liegt keineswegs eine Herabsetzung der ästhetischen Wertung; man kann vielmehr dem ästhetischen Wert des Handelns in der Ethik gar keinen höheren Platz einräumen, als es durch diese Ansicht geschieht. Denn weder Moralität noch Rechtlichkeit können nach der entwickelten Lehre einer Handlung einen positiven Wert geben, da sie vielmehr für sich die bloße Abwesenheit eines Unwerts bedeuten. Der einzige positive Wert, den Handlungen überhaupt haben können, ist hiernach der ästhetische.« Diese Erweiterung, die nicht nur das Erleben des Schönen in Natur und Kunst sondern auch das schöne Handeln dem Begriff unterstellt, gibt die Möglichkeit, von einem Ideal des Handelns zu sprechen; dies aber läßt sich wieder nicht als definierte Forderung formulieren, sondern es fließt aus einem Gefühl für die Schönheit des Lebens. S. 411: »Ein Ideal bezeichnet einen objektiven positiven Wert, den zu verwirklichen aber dennoch nicht durch einen kategorischen Imperativ geboten ist. ... Nun hat uns die Exposition dieser Begriffe zu dem Ergebnis geführt, daß sich das Ideal durch die Anforderung der Schönheit des Lebens bestimmt und daß also der Begriff des Ideals seinen Ursprung in einem ästhetischen Wertungsprinzip haben muß.« Dazu ist erforderlich, das Leben der »Herrschaft des vernünftig bestimmten Willens« (S. 453) zu unterwerfen.

Wenn man diese Ethik auf eine kurze Formel bringen will, so kann man vielleicht sagen: Lebe dich nach dem gefühlsmäßig in dir liegenden Schönheitsideal, geleitet durch Vernunft, dich beschränkend durch die Rücksicht auf andere. Wir glauben, daß diese individualistische Ethik unbrauchbar ist, die Arbeitsgemeinschaft der Menschen nach überindividualistischen Zielen zu begründen und für sie immer bessere Zielsetzungen zu schaffen. Man kann noch folgenden Einwand machen: der Ichbegriff ergibt sich im hier besprochenen System als doppelt definiert, einmal als Schauplatzbegriff des »Lebens«, dessen Betätigungen einem Prüfungsverfahren

nach richtig oder falsch nicht unterliegen, und ferner als Subjektsbegriff, dessen Schöpfungen so geprüft werden müssen. Wir sehen darin einen Widerspruch. Man kann vielleicht ein Ringsystem aufbauen mit dem Begriff des sich triebhaft lebenden Lebens, und man kann sicher das des Idealismus aufbauen mit dem Begriff des frei schaffenden Ich, eine Mischform beider halten wir nicht für durchführbar.

Von weiteren Untersuchungen wird man zu hören erwarten dürfen, wie sich das Gebiet des Ästhetischen im alten Sinne innerhalb dessen im neuen Sinne abgrenzt und was über das so abgegrenzte aus den gemachten Voraussetzungen folgt, im vorliegenden Buch ist darüber Entscheidendes nicht gesagt.

Berlin-Pankow.

Christoph Schwantke.

Schriftenverzeichnis für 1918[1]).

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Simmel, G., Die historische Formung. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 113—152.

Simmel, G., Vom Wesen des historischen Verstehens. Geschichtliche Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Heft 5. 31 S. Berlin, Mittler. 95 Pfg.

Joël, K., Jakob Burckhardt als Geschichtsphilosoph. 159 S. 8°. Basel, Helbing u. Lichtenhahn. 4.50 M.

Simon, K., Profanbaukunst und Dichtung um 1200 in Deutschland. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 32. Jahrg. Heft 1. 2. S. 1—14.

Schlosser, J. v., Die Kunsttheorie der ersten Hälfte des Cinquecento. 76 S. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse. 184. Bd. 2. Abh. gr. 8°. Wien, Hödler. 2 M.

Christoffel, U., Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im späteren 18. Jahrhundert. 144 S. mit 8 Tafeln. gr. 8°. Basel, Schwabe. 4.50 M.

Linke, P. F., Grundfragen der Wahrnehmungslehre. Untersuchung über die Bedeutung der Gegenstandstheorie und Phänomenologie für die experimentelle Psychologie. XXXV, 383 S. gr. 8°. München, Reinhardt. geb. 15 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Laurila, K. S., Estetiikan Peruskysymyksiä, Ensi Nidos. (Grundfragen der Ästhetik, Erster Band.) Verlag Werner Söderström, G. m. b. H. gr. 8°. 543 S. 12.50 M.

Bolle, M., Sur la Durée, La Liberté et Autres »Intuitions«. Mercure de France. Tome CXXV, S. 385—410.

Simmel, G, Die Gesetzmäßigkeit im Kunstwerk. Logos. Bd. 7. Heft 3. S. 213—223.

Frischeisen-Köhler, M., Über das ästhetische Urteil bei Herbart. Vierteljahrsschrift für philosophische Pädagogik 1. Jahrg. Heft 3. S. 197—203.

Lukács, G. v., Die Subjekt-Objektbeziehung in der Ästhetik. Logos. Bd. 7. Heft 1. S. 1—39.

Dvořák, M., Idealismus und Realismus in der gotischen Skulptur und Malerei Historische Zeitschrift. 3. Folge. Bd. 23.

Dyroff, A., Über Ideen in Bildern. Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. 31. Heft 5. 6. S. 41—47.

Breuker, F., Lied und Bild. Eine vergleichende Studie über Hauffs und Haugs Morgenrot. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 32. Jahrg. Heft 3. S. 108 bis 115.

---

[1]) Es ist diesmal versucht worden, an Stelle der alphabetischen Anordnung innerhalb der Gruppen eine sachlich begründete Folge eintreten zu lassen.

Meyer, K. A., Leitmotive in der Dichtkunst. Eigenton und Assoziativ. Bayreuther Blätter. 1.—3. Stück. S. 27—50. 4.—8. Stück. S. 104—130.

Müller-Freienfels, R., Die nationale Eigenart der deutschen Verssprache. Grenzboten. Jahrg. 77. Heft 12. S. 326—332.

Schultze, K., Etwas vom Tragischen. Eine Skizze. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jahrg. 32. Heft 1. 2. S. 14—33.

Zornhoff, H. E., Gedanken über G. Meyrink und die metaphysische Dichtung. 25 S. kl. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 50 Pf.

Ostwald, W., Die Farbenlehre. In 5 Büchern. 1. Buch: Mathetische Farbenlehre. Mit 33 Figuren im Text. XI u. 129 S. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. Pappband 6.50 M.

Ostwald, W., Die Harmonie der Farben. Mit 122 Figuren im Text. VI u. 48 S. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. 2 M.

Ostwald, W., Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre. VI u. 145 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. Pappband 6.60 M.

3. Kunst und Natur.

Behne, A., Kunst, Natur und Technik. Innendekoration. XXIX. Jahrg. Aprilheft. S. 107—110.

4. Ästhetischer Eindruck.

Oldenberg, H., Die vedischen Worte für »schön« und »Schönheit« und das vedische Schönheitsgefühl. Nachrichten von der kgl. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen. Philol.-hist. Klasse. 1. Heft, S. 35—71.

Henning, R., Lektüre-Vorstellungsbilder und ihre Entstehung. Zeitschrift für Psychologie. Bd. 79. S. 228—256.

Hoeßlin, J. K., Das Gesetz der spontanen Nachahmung. Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 38.

Sterzinger, O., Die Bestandstücke des poetischen Bildes unter dem Gesichtspunkte seiner Schöpfung. Archiv für die gesamte Psychologie. Bd. 37. Heft 4. S. 363—401.

Zimmermann, E., Verschiedenheit künstlerischen Empfindens. Innendekoration. S. 137—143.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Cohn, W., Die Kunst aller Zeiten und Völker. Ostasiatische Zeitschrift. Jahrg. 6. Heft 1. 2. S. 100—110.

Klein-Diepold, R., Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens. Rheinlande. Jahrg. 18. Heft 1. 2. S. 33—39.

Gissing, G., Über das dichterische Schaffen. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Bd. 137.

Nütgens, H., Das geistige Schaffen des Malers. Zeitschrift für christliche Kunst. Jahrg. 31. Heft 2. S. 11—19.

Kuhlmann, C., Über Ursprung und Entwicklung des Dubslav-Charakters in Th. Fontanes Roman »Der Stechlin«. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Heft 6. S. 219—231.

Conrad, O., Leid und Kunst bei Michelangelo. Monatsschrift der Comeniusgesellschaft. Heft 2. S. 23—32.

Leitzmann, A., Beethoven und Bettina. Mit Benützung ungedruckten Materials. Deutsche Revue. Jahrg. 43. Februarheft S. 109—119.

Schwarz, H., Erinnerungen an meinen Bruder Ignaz Brüll. Brahms und Goldmark. Deutsche Revue. Jahrg. 43. S. 146—157, 239—249.

Schäfer, W., Lebensabriß. Deutsche Rundschau. Jahrg. 44. Heft 4. S. 79—97.

Groeper, R., Emil Gött und seine Zeit. Die Tat. Jahrg. 10. Heft 1. S. 36—49.

Wiener, O., Mit Detlev von Liliencron durch Prag. 64 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Lüstenöder. 1.50 M.

Heimann, M., Alfred Kerr. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 1. S. 117—124.

2. Anfänge der Kunst.

Werner, H., Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse Bd. 182. Abh. 4.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Mehlis, G., Der synthetische Charakter der Musik. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 158 bis 169.

Güldenstein, G., Modulationslehre. IV, 43 u. 39 S. 8°. Stüttgart, Grüninger. kartoniert 2.50 M.

Hohn, W., Der Kontrapunkt Palästrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. 124 S. Anhang: Notenbeigabe. 81 S. kl. 8°. Aus der Sammlung: Kirchenmusik, herausgegeben von Weinmann. Bd. 17. Regensburg, Pustet. 1.20 M. u. 2 M.

Möllendorff, W., Musik mit Viertelstönen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium. 159 S. 8°. Leipzig, Leukart. 1.50 M.

Rossat, A., La Chanson Populaire dans la Suisse Romande. VIII, 219 S.

Rossat, A., Les Chansons Populaires Recueillies dans la Suisse Romande. Bd. 1. 160 S.

(Beide: Schriften der schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde — Publications populaires. Bd. 13 u. 14. Lex. 8°. Basel.)

Hackmann, H., Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur. 86 S. 8°. Jena, Diederichs. 2.50 M.

Morsmann, H., Deutsche Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45, Nr. 21, 22. S. 250—256. Nr. 23. S. 291—292.

Niemann, W., Revolution und Schreckensoper. Gedanken über Cherubinis »Wasserträger«. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 11. S. 115—116.

Bekker, P., Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. 61 S. 8°. Berlin, Schuster und Löffler. 2 M.

Holtzmann, R., Gustav Mahlers erste Sinfonie. Deutscher Wille. Jahrg. 31, Heft 11. S. 113—117.

Droescher, G., Herders Verhältnis zur Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 21, 22. S. 243—250.

Liebich, O., Richard Wagner und Grillparzer. Bayreuther Blätter. Jahrg. 41. 4.—8. Stück. S. 179—186.

Grießer, L., Richard Wagners Tristan und Isolde. Ein Interpretationsversuch. 292 S. gr. 8°. Wien, Harbauer. 6 M.

Saitschik, R., Wotan und Brünhilde. (Die Geburt der Seele.) 113 S. 8°. München, Beck. kartoniert 4 M.

Sternfeld, R., Motivwurzeln der Meistersinger-Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 25. S. 308—310.

Heindl, M., Die Esoterik in Wagners »Tannhäuser«. (Mitgeteilt durch die Rosenkreuzer-Gesellschaft in Deutschland. Übersetzt von Arminius.) 20 S. Prana-

Bibliothek. Vorträge über praktischen Okkultismus. 8°. Heft 6. Leipzig, Theosophisches Verlagshaus.

Grunsky, K., M. Reger als kirchlicher Tondichter. Christliches Kunstblatt. Jahrg. 60. Nr. 4. S. 100–105.

Poppen, H., Max Reger. 93 S. mit einem Bildnis. Breitkopf und Härtels Musikbücher. 70 Pf.

Behrend, W., Niels W. Gade. 87 S. mit einem Bildnis. Breitkopf und Härtels Musikbücherei. 8°. 1 M.

Hausdorff, O., Das Werk August Halms. Rheinlande. Jahrg. 18. Heft 3. 4. S. 69–72.

Stork, K., Der Fall Korngold. Thürmer. Jahrg. 20. Heft 7. S. 431–433.

Tiersot, J., Le Centenaire de Gounod. Revue de Paris. Jahrg. 25. Nr. 12. S. 763 bis 794.

Prod'homme, J. G., Une Famille d'Artistes Parisiens: Les Gounod. Revue de Paris. Jahrg. 25. Nr. 12. S 736–762.

Hartog, W. G., Guilbert de Pixerécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence. Paris, Champion. vol. 1. 264 p.

Brahms, J., Briefwechsel. Bd. 13. Leipzig, Engelmann. Brahms im Briefwechsel mit Th. W. Engelmann. Mit einer Einleitung von Jul. Röntgen und 2 Bildnissen. 182 S.

Aus den Papieren eines deutschen Musikers. Allgemeine Musikzeitung. Jahrg. 45. Nr. 21. 22. S. 256–260. Fortsetzungen folgen.

Verzeichnis der im Jahre 1917 erschienenen Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordneter Übersicht und einem Titel- und Textregister. Jahrg. 66. II, 198 S. Lex. 8°. Leipzig, Hofmeister. 24 M.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917. Herausgegeben von R. Schwarz. Jahrg. 24. XII, 111 S. Lex. 8°. Leipzig, Peters.

Falkenfeld, H., Vom Sinn der Schauspielkunst. Eine Untersuchung an der Kunst Max Pallenbergs. Mit 4 Bildern von Charlotte Behrend. 151 S. 8°. Charlottenburg, Lehmann. 5.50 M.

Endemann, H., Rampenlicht und Schattenseiten. 9 Aufsatze über Schauspielkunst und Regieführung. III, VIII, 70 S. 8°. Charlottenburg, Vita. 1,50 M.

Bataille, H., Écrits sur le Théâtre. Paris. Édition G. Grès. 572 p.

Sée, E., Le Théâtre des Autres. Critiques dramatiques. (2e série.) Paris, Ollendorff. 331 p.

Herald, H., Bild und Bühnenbild. Das neue Deutschland. Heft 4. S. 129. 130.

Heine, C., Der Episodenstil. Die lit. Gesellschaft. 4. Jahrg. Heft 4. S. 115–124.

Frickenhaus, A., Die altgriechische Bühne. Mit einer Beilage von E. Schwartz. Mit 29 Abbildungen und 3 Tafeln. VIII, 131 S. Heft 31 der Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg.

Blanche, J. E., Les Spectacles de la Société Shakespeare. Mercure de France. Tome CXXV. S. 619–638.

Weichert, M., Jakob Gordin und das jüdische Theater. Der Jude. Jahrg. 3. Heft 1. S. 27–32. Heft 2. S. 88–96. Heft 3. S. 130–139. Heft 4. S. 180–191.

Epstein, M., Max Reinhardt. 318 S. 8°. Berlin, Winkelmann und Söhne. 8 M.

Marcus, C. D., Reinhardts Strindberg-Darstellung. Das neue Deutschland. Heft 2. S. 56–58.

Eysoldt, G., Reinhardt und die Schauspieler. Das neue Deutschland. Monats-

schrift für Theater und Literatur, herausgegeben vom Deutschen Theater, Berlin. Jahrg. 1. Heft 3. (Jahrg. 4 der Blätter des Deutschen Theaters.) S. 92.

Pander, O., Der Tanz als Ausdruckskunst. Das Landhaus. 3. Jahrg. Heft 6. S. 89 bis 95.

Stern, E., Die Ballette des Deutschen Theaters. 12 farbige Original-Lithographien. Text von Oskar Bie. (8 S.) 32 × 49 cm. Prospero-Drucke, Nr. 4. Berlin, E. Reiß. Halbpergamentband 160 M.

Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte. Ludwig Geiger zum 70. Geburtstag. Herausgegeben von der Gesellschaft für Theatergeschichte Berlin. XII, 486 S. gr. 8°. Berlin, Behr. gebunden 15 M.

4. Wortkunst.

Kohler, P., La Litérature Personelle. 26 S. 8°. Bern, Franke.

Schulenburg, W. v., Ein neues Porträt Petrarcas. Eine Studie über die Wechselwirkung zwischen Literatur und bildender Kunst zu Beginn der Renaissance. 61 S. mit 4 Tafeln. Lex. 8°. Bern, Franke. 10 M.

Trautmann, H., Das visuelle und akustische Moment im mittelhochdeutschen Volksepos. VIII, 123 S. 8°. Göttingen, Vandenhoek und Rupprecht. Diss.

Brecht, W., Klassisches Altertum und neueste Dichtung. Vortrag. 22 S. Wien, Fromme. 70 Pf.

Gerber, H., Mittelalterliches und Modernes in den Dichtungen Walthers von der Vogelweide. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jahrg. 32. Heft 3. S. 96 bis 108. Heft 4. S. 146—161.

Pauls, E., Romantik und Neuromantik. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Heft 4. 5, S. 129—146.

Cassirer, E., Hölderlin und der deutsche Idealismus. Logos. Bd. 7. Heft 3. S. 262 bis 282.

Puls, A., Kritische und erläuternde Beiträge zu deutschen Dichtern. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Heft 4. 5. S. 161—168.

Meller, E., Der Revolutionismus in der russischen Dichtung. Nord und Süd. Jahrg. 42. Februar-Heft. S. 191—199.

Edschmid, K., Expressionismus in der Dichtung. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 3. S. 359—379.

Döblin, A, Von der Freiheit eines Dichtermenschen. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 6. S. 843—850.

Bartels, A., Lessing und die Juden. Eine Untersuchung. III, 380 S. gr. 8°. Dresden, Koch. 10 M.

Marcuse, A., Die Tat im Drama. Das neue Deutschland. Heft 6. S. 179—181.

Wilamowitz-Moellendorff, T. v., Die dramatische Technik des Sophokles. Aus dem Nachlaß. Herausgegeben von E. Kapp. Mit einem Beitrag von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff. IX, 379 S. Mit einem Bildnis. Heft 22 der Philologischen Untersuchungen, herausgegeben von Kießling. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 16 M.

Ernst, P., Die Trachinierinnen. Die Rheinlande. Heft 1. 2. S. 20—28.

Bethe, E., Medea-Probleme. Berichte über die Verhandl. der kgl. sächs. Ges. der Wissenschaften zu Leipzig. 70. Bd. Heft 1. 22 S. Teubner. 1 M.

Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft. Im Auftrag des Vorstandes herausgegeben von Alois Brandl und Max Förster. Jahrg. 54. XXXIII, 201 S. gr. 8°. Berlin, Reimer. 12 M.

Robertson, J. M., Shakespeare and Chapmann. London. Fischer, 1917. 8°. 302 p.

Chambrun, L., Deux Pièces de Shakespeare. Revue de Paris. Jahrg. 25. Heft 7. S. 625—650.

Marcus, C. D., Strindbergs Dramatik. Mit Abbildungen (auf Tafeln) nach Svend Gade, E. Stern und Pasetti. 480 S. 8°. München, Müller. 8 M.

Braun, O., Strindbergs Geschichtsphilosophie. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 153 bis 157.

Schnaß, F., Drei Mörike-Balladen, ästhetisch erläutert unter dem methodischen Gesichtspunkt einer induktiven Gruppenanalyse. Schaffende Arbeit und Kunst in der Schule. Jahrg. 6. Heft 1. 2. S. 14—22; 45—59.

Heiß, H., Wege der französischen Lyrik seit 100 Jahren. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. Bd. 17. Heft 2. S. 98—125.

Arbelet, H., L'Histoire de la Peinture en Italie et les Plagiats de Stendhal. Paris Calman-Lévy. IV et 536 p.

Baudelaire, Ch., Les Fleurs du Mal. Avec une Étude sur la vie et les Oeuvres de Baudelaire, par C. Vergniol. Paris. LIX et 320 p.

Egger, M., Chateaubriand Inédit. Nouvelles Lettres. Paris, H. Leclerc. 52 p.

Brömse, H., Kampf im altdeutschen Lied. Nord und Süd. Jahrg. 42. Februar-Heft. S. 199—204.

Loerke, O., Neue Lyrik. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 2. S. 267—274.

Schumann, W., Zu Franz Werfels Lyrik. Deutscher Wille. Jahrg. 31. Heft 11. S. 107—112.

Behrens, O., Carl Wagenfeld, ein plattdeutscher Dichter. Norddeutsche Monatshefte. 4. Jahrg. Nr. 12. S. 457—461.

Delius, R. v., Hölderlins Gedichtfragmente. Die lit. Gesellschaft. 4. Jahrg. Heft 6. S. 188—194.

Merck, H., Ein Weg zu Jean Paul. Die lit. Gesellschaft. 4. Jahrg. Heft 6 S. 199—204.

Everth, E., Der Ketzer von Soana. Die Gegenwart. 47. Jahrg. Heft 11/12. S. 86—89.

Jarintzov, N., Russian Poets and Poems. Vol. 1. Classics. Oxford, Blackwell, 1917. 8°. XXXIX and 318 p.

Persky, S., La vie et l'Oeuvre de Dostoievsky. Avec un portrait. Paris, Payot.

Aronstein, Ph., George Merediths Romankunst. Die neueren Sprachen. Bd. 26. Heft 1. 2. S. 14—32.

Wandrey, C., Theodor Fontanes »Effi Briest«. Deutsche Rundschau. Bd. 44. Heft 5. S. 209—227.

Schwartz, E., Zur Entstehung des Hias. V, 40 S. Schriften der wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg. Heft 34. Lex. 8°. 3 M.

Wächter, K., Kleists Michael Kohlhaas, ein Beitrag zu seiner Entstehungsgeschichte. VIII, 92 S. Forschungen zur neuen Literaturgeschichte, herausgegeben von Fr. Munker. Heft 52. Weimar, Dunker. 5 M.

Schubring, P., Dante. Die Hilfe. Nr. 26. S. 299—302.

Scherer, W., Von Goethe und seinen Trabanten. Für die deutsche Bibliothek herausgegeben von A. Eggers. 281 S. Deutsche Bibliothek. Bd. 114. kl. 8°. Berlin. 2 M.

Goethe und Lavater. Zeugnisse ihrer Freundschaft. 98 S. Schweizer Bibliothek. Zürich, Rascher. 2 M.

Ehrenberg, H., Goethes Testament am Faust ermessen. Logos. Bd. 7. Heft 2. S. 170—181.

Hartwig, Heine und die Engländer. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft für Kultur- und Geistesleben. Neue Folge. Bd. 10. Heft 1. S. 1—16.

Keller, G., Jeremias Gotthelf. Aufsätze. Herausgegeben von E. Korrodi. 68 S.

Ermatinger, E., Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher auf Grund der Biographie J. Baechtolds dargestellt und herausgegeben. Bd. 1. Gottfried Kellers Leben. Mit einem Bildnis. 3. Auflage. XII, 677 S. gr. 8°. Stuttgart, Cotta. 17 M.

Kempf, J. K., Heinrich Hansjakob. Sein Leben, Wirken und Dichten. Mit 9 Bildern. 44 S. 8°. Stuttgart. 4.80 M.

Hoffmann, K. E., Jakob Burckhardt als Dichter. Ein Vortrag. 56 S. kl. 8°. Basel, Helbing und Lichtenhahn. 2.25 M.

Frings, Th., Über die neuere flämische Literatur. Zwei Vorträge. 79 S. kl. 8°. Marburg, Elwerths. 1.50 M.

5. Raumkunst.

Scheibe, W., Bauliche Ideen und die Wege zu ihrer Gestaltung in neuerer Zeit. 11 S. mit Abbildungen. 8°. Leipzig, Leineweber. 75 Pf.

Zetzsche, C., Erweiterungs- oder Neubau. Beispiele aus dem ländlichen Kirchenbau. III. Die Kirche. Bd. 15. Heft 2. 3. S. 10—19.

Huysmans, J. K., Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive. Übertragen von St. Strizek. Mit 24 Bilderbeilagen auf Tafeln. 202 S. Lex. 8°. München, Müller. 8 M.

Patzak, B., Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. Ein Beitrag zur Geschichte des Barokstils in Deutschland. Mit 40 Lichtdrucktafeln. XIX, 348 S. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heitz, Straßburg. Heft 204. 35 M.

Obser, K., Beiträge zur Baugeschichte des Klosters Frauenalb, insbesondere im Zeitalter des Barock. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 2 Plänen. 60 S. 8°. Karlsruhe, Braun. 3 M.

Brinkmann, A. E., Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Heft 1—4. Handbuch der Kunstwissenschaft. Lex. 8°. Neubabelsberg, Akademischer Verlag. VIII, 96 S. mit Abbildungen und 4 Tafeln. Jede Lieferung 2.50 M.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. La Maison Bourgeoise dans la Suisse. Herausgegeben vom Schweizer Ingenieur- und Architektenverein. Bd. 6. 32 × 24 cm. Zürich. Orell Füßli. Das Bürgerhaus im Kanton Schaffhausen. LVIII S. mit Abbildungen und 109 S. 20 M.

Burg, E., Cambrai. Mit 47 Tafeln und 1 Plan. X, 205 S. 3.50 M.

Rauch, Ch., Douai. Kultur- und kunstgeschichtliche Studien. Mit 63 Tafeln. X, 76 S. 3 M.

Pescatore, A., Der Meister der bemalten Kreuzigungreliefs. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Plastik im 15. Jahrhundert. Mit 7 Lichtdrucktafeln. VII, 135 S. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg, Heitz. Heft 208. 10 M.

Kutter, P., Der Einfluß des kirchlichen Bestattungswesens (Totenmesse) auf die ältere Grabmalkunst. Die christliche Kunst. Jahrg. 14. Heft 9. 10. S. 202—222.

6. Bildkunst.

Zimmermann, M. G., Winkelmann. Der Klassizismus und die märkische Kunst. Bayreuther Blätter. Stück 4—8. S. 149—175.

Deri, M., Idealismus und Expressionismus. Das neue Deutschland. Heft 4. S. 95 bis 98.

Deri, M., Expressionismus in der Malerei. Das neue Deutschland. Heft 6. S. 174 bis 177.

Heise, C. G., Norddeutsche Malerei. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg. V, 192 S. mit 100 Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, K. Wolff. 32 M.

Berken, E. v. d., und Mayer, A. L., Die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Oberitalien. Heft 1. Handbuch der Kunstwissenschaft. Lex. 8°. Akad. Verl. Jede Lieferung 2.50 M.

Dürers Zeichnungen. Mit einer Einl. Herausgegeben von Willibald Franke. 112 S. Comenius-Bücher. Bd. 4. 4 M.

Albrecht Dürer. Gewählt und eingeleitet von H. W. Singer. Mit 80 Abbildungen, Briefen und Auszügen aus den Tagebüchern und Schriften des Künstlers. 106 S. München, H. Schmidt. 3 M.

Pauli, G, Die Dürerliteratur der letzten drei Jahre. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 41. Neue Folge. Bd. 6. Heft 1. 2. S. 1—34.

Waetzoldt, W., Deutsche Malerei seit 1870. Mit 53 Abbildungen. VII, 94 S. und 36 S. Abbildungen. Wissenschaft und Bildung. Bd. 144. Leipzig, Quelle & Meyer.

Gsell, P., Auguste Rodin Revue de Paris. Jahrg. 25. Nr. 2. S. 400—417.

Neues von Spitzweg. Gedichte und Briefe. Mit 42 Kupferdruckbildern (auf Tafeln) und Zeichnungen. (73 S.) 8°. München, Delphin-Verlag. 3.50 M.

Wichmann, Fr., Erinnerungen an F. Hodler. 76 S.

Trog, H., Ferdinand Hodler. Erinnerung an die Hodler-Ausstellung im Züricher Kunsthaus. Mit 16 Tafeln. 51 S. 8°. Zürich, Rascher. 3.80 M.

Loosli, C. A., Ferdinand Hodler. Beiträge zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit und seines Schaffens. 1. Lieferung. (19 Tafeln mit VIII, 9 S. Text.) 56,6 × 42,5 cm. Zürich, Rascher. 35 M.

Graber, H., Jüngere Schweizer Künstler. Bd. 1. Mit 30 Tafeln. 41 S. Lex. 8°. Basel, Schwabe. 9 M.

Vogel, J., Otto Greiners graphische Arbeiten in Lithographie, Stich und Radierung. Wissenschaftliches Verzeichnis. Mit 40 Tafeln. 120 S. Lex. 8°. Dresden, Arnold. 55 M.

Pelka, O., Ludwig Richter. Aus dem Leben eines deutschen Malers. 52 S. 8°. Berlin, Furche-Verlag. 1.60 M.

Veröffentlichung der graphischen Gesellschaft. Berlin, Bruno Cassirer. Der Meister von 1515. Nachbildungen seiner Kupferstiche. 36 Tafeln, Herausgegeben von Paul Kristeller. 8 S. 39 × 28,5 cm. (Nur für Mitglieder.)

Drucke der Marée-Gesellschaft. Herausgegeben von J. Meier-Graefe. 2. u. 3. Druck. München, Piper.

Cézannes Aquarelle. 10 farbige Tafeln in Passepartout. 53 × 43 cm. Mit einer Vorrede von J. Meier-Graefe. 15 S. 350 M.

Shakespeare-Visionen. Eine Huldigung deutscher Künstler: Radierungen, Steindrucke, Holzschnitte. 32 Blatt in Passepartout. 54 × 45 cm. Vorrede von G. Hauptmann. 13 S. 250 M.

Honoré Daumier: Holzschnitte: 1833—1870. Herausgegeben von G. Fuchs. Mit 122 Illustrationen. 220 S. München, Langen. 25 M.

Zeichnungen aus dem Besitz der Nationalgalerie. Herausgegeben von Ludwig Justi. (Amtl. Veröffentl. der Königlichen National-Galerie zu Berlin.) 6. und 7. Lieferung. Je 10, zum Teil farbige Tafeln und 10 Blätter Erklärungen. 47 × 35,5 cm. Berlin, Bard.

Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen. Herausgegeben von W. Bode etc. Bd. 39. 4 Hefte. 35,5 × 24,5 cm. Berlin, Grote. 40 M.

Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Herausgegeben von M. Hecker. Schriften

der Goethe-Gesellschaft. Bd. 32. (Juli 1788—1797.) XII, 458 S. (Nur für Mitglieder.)

Eugène Delacroix: Briefe I. 1813—1846. Deutsch von W. Stein. 212 S. Mit einem Bildnis. gr. 8°. 9 M.

Alfred, E. F., Zehn Gedichte zu Gemälden Feuerbachs. 15 S. 8°. Berlin, Schoenfeld und Sohn. 65 Pf.

Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1916/17. Kriegsgräber im Felde und daheim. 63 S. mit 164 S. Abbildung. gr. 8°. München, Bruckmann. 4 M.

Berken, E. Frhr. v., Siegel. Mit 152 Abbildungen. 189 S. 8 M.

Schottmüller, F., Bronze-Statuetten und Geräte. Mit 123 Abbildungen im Text. 166 S. 8 M. — Beide aus der: Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 11 und 12. Berlin, Schmidt & Co.

Rosenberg, M., Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung III. Granulation. IX, 158 S. mit 284 S. 35,5 × 26 cm. Frankfurt a. M., Keller. 112 M.

Pelka, O, Die Meister der Bernsteinkunst. Mit 6 Abbildungen auf 4 Tafeln. 60 S. Lex. 8°. Leipzig, Hiersemann. 4 M.

Escher, K., Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven, mit Unterstützung der Universitäts-Bibliothek, der öffentlichen Kunstsammlungen und der Jakob Burckhardt-Stiftung herausgegeben. XI, 278 S. Mit 47 Abbildungen und 82 Tafeln. 36 × 27 cm. Basel, Kober. 185 M.

Lill, G., Nymphenburger Porzellan. Kunst und Handwerk. 2. Vierteljahrheft. S. 27—33.

Pelka, O., Deutsche Hausmöbel bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. In 143 Abbildungen. 2. Auflage. 114 S. Voigtländers Quellenbücher. Bd. 8.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Hart, J., Kunst und Kritik. Das Landhaus. 3. Jahrg. Heft 3. S. 44—47.

Fritz Schumacher: Die Reform der kunsttechnischen Erziehung. Leipzig, Quelle und Meyer, 1918.

Eggers, P., Grundlagen einer neuen deutschen Kunst. Betrachtungen eines Malers. Die Tat. Jahrg. 10. Heft 3. S. 192—202.

Scheffler, K., Der Beruf des Architekten. Vortrag. 16 S. 8°. Zürich, Rascher. 1.20 M. S.-A. aus der Schweizer Bauzeitung. Bd. 71.

Behrens, P., Die Aussichten der deutschen Qualitätsindustrie. Innendekoration. Januar-Februar-Heft. S. 19—24.

Schmidt, K., Vom künstlerischen Handwerk in Deutschland. Innendekoration. Aprilheft. S. 112—119.

Bode, W., Der Kunsthandel und die Kunstauktionen in Deutschland während des Krieges. Deutscher Wille. Jahrg. 31. Heft 8. S. 33—36.

»25 Jahre Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst«. Die christliche Kunst. Jahrg. 14. Heft 4. 5. S. 77—135.

Waldmann, E., Der Mäzen. Neue Rundschau. Jahrg. 29. Heft 6. S. 792—815.

Süßmilch, H., Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung. Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Bd. 25. Herausgegeben von W. Goetz. gr. 8°. Leipzig, Teubner. X, 104 S. 4.80 M.

Floerke, H., Die Moden der italienischen Renaissance. (Mitarbeiter R. Heyne.) 112 S. mit 132 Tafeln. München, Müller. 25 M.

Gerkrath, E., Das dramatische Meisterwerk des Protestantismus. (Hamlet.) 75 S. Berlin, Hutten-Verlag. 2 M.

Wüst, P., Conrad Ferdinand Meyer in französischem Lichte. 30 S. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Jahrg. 11. Heft 1.

Toth, K., »Jean Christophe« und die deutsche Kultur. Deutsche Rundschau 44. Heft 4. S. 57—78.

Gaiffe, F., L'Ame de la Pologne d'après son Théâtre. Mercure de France. Tome CXXVI.

Zickel, R., Gustav Meyrink, ein Zeitphantom. Christliche Welt. Jahrg. 32. Nr. 1 S. 8—13.

Hirsch, G., Ästhetik und Pädagogik. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte neuzeitlicher pädagogischer Strömungen. Die deutsche Schule. Jahrg. 22. Heft 6. 7. S. 209—216. S. 241 249.

François, K. v., Ästhetische Lebensgestaltung einst und jetzt. Bayreuther Blätter. Jahrg. 41. Stück 1—3. S. 60—69.

Diesendrunk, W., Erziehung zur Musik. Die Tat. Jahrg. 9. Heft 11. S. 942—950.

Göhler, G., Zum 70. Geburtstage H. Kretzschmars. Türmer. Jahrg. 20. Heft 10. S. 579—581.

Pfordten, O. v. d., Ausländerei in der Musik. Allgemeine Musikzeitung. Jahrgang 45. Nr. 1. S. 3—6.

Stork, K., Kunst und Herrenhaus. Türmer. Jahrg. 20. Heft 11. S. 625—630.

Schlösser, R., Vom rumänischen Reclam. Grenzboten. Jahrg. 77. Nr. 1. S. 16—26.

Nötzold, E., Wie ich die Kriegsschundliteratur bekämpfe. Schaffende Arbeit. Jahrg. 6. Heft 3. S. 81—88.

Hrudil, P., Steirische Volkskunde und Volkskunst. Österreichische Rundschau. Bd. 54. Heft 3. S. 130—134.

8. Neue Zeitschriften.

Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus. Im Auftrage der deutschen philosophischen Gesellschaft und unter Mitwirkung von Br. Bauch herausgegeben von A. Hoffmann und H. Engert. Bd. 1. 4 Hefte. 8°. Heft 1 44 S. Erfurt, Keyser. 6.50 M. Einzelheft 2.50 M.

Drucke der Wahlverwandten. Veröffentlichungen bedeutsamer Werke der Original-Graphik in Verbindung mit gleichwertigen Schöpfungen zeitgenössischer lebender Schriftsteller. Gegründet und geleitet von E. Gruner. Bd. 1—3. Leipzig, Meißner.

Vorlesungen an Universitäten deutscher Sprache.

Winter-Halbjahr 1918/1919.

I.

Berlin: Dessoir, Übungen zur Ästhetik; 2stündig.

Fleischer, Musikinstrumentenkunde; 2stündig.

Fleischer, Hauptstreitfragen der musikalischen Ästhetik; 1stündig.

Wulff, Die Kunst des Kindes; 2stündig.

Johannes Wolf, Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker; 1½stündig.

Bonn: Bombe, Die Aufgaben der Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei; 2stündig.

Clemen, Das Technische in Malerei und Plastik; 1stündig.

Dyroff, Dante und seine Weltanschauung; 1stündig.

Schiedermair, Grundzüge der Harmonielehre; 1stündig.

Breslau: Kühnemann, Goethes Faust als Ausdruck seiner Weltanschauung; 2stündig.

Schneider, Musikalische Satzlehre; 1stündig.

Erlangen: Schmidt, Theorie der Musik; 2stündig.

Frankfurt: Cornelius, Kunstwissenschaftliche Übungen (Einführung in das Studium des menschlichen Körpers) mit Dr. Fück; 2stündig.

Müller, Museumskunde; 2stündig.

Freiburg i. Br.: Paufler, Literarisch-ästhetische Übungen an Lafontaines Fabeln; 2stündig.

Gießen: Kinkel, Ästhetik; 1stündig.

Strecker, Die Weltanschauungen unserer großen Dichter von Schiller bis zur Gegenwart; 1stündig.

Rauch, Kunstwissenschaftliches Seminar: Lionardos trattato della pittura und Klingers »Malerei und Dichtung«.

Kalbfleisch, Aristoteles' Poetik; 2stündig.

Kalbfleisch, Seminar für klassische Philologie: Horaz' ars poetica.

Trautmann, Übungen in Elementartheorie und Harmonielehre für Anfänger; 1stündig.

Göttingen: Reitzenstein, Horaz' ars poetica; 2stündig.

Weißenfels, Ausgewählte Kapitel der Poetik; 1stündig.

Weißenfels, Seminar: Lessings Hamburgische Dramaturgie; 2stündig.

Greifswald: Zingel, Musiktheorie für Anfänger: Harmonielehre; 1stündig.

Halle: Ziehen, Grundlagen der Ästhetik; 1stündig.

Ziehen, Experimentell-psychologische Übungen zur Ästhetik; 2stündig.

Waetzoldt, Geschichte der deutschen Kunstgeschichtsschreibung; 1stündig.

Heidelberg: Wolfrum, Harmonielehre; 2stündig.

Jena: Nohl, Einführung in die Geschichte der Ästhetik; 1stündig.

Dinger, Fr. Schillers Welt- und Kunstanschauung; 1stündig.

Dinger, Dramaturgisches Privatseminar: Schillers Dramen und dramatische Fragmente; 2stündig.

Stein, Die musikalischen Formen in ihrer geschichtlichen Entwicklung; 2stündig.

Kiel: Deußen, Psychologie und System der Philosophie (3. Teil: Ästhetik); 4stündig.

Deußen, Über Goethes philosophische Gedichte; 1stündig.

Wolff, Poetik, Rhetorik, Stilistik und Metrik; 3stündig.

Königsberg: Fiebach, Elementartheorie der Musik; 2stündig.

Leipzig: Volkelt, Schiller als Philosoph; 1stündig.

Volkelt, Ästhetik der Komik und des Humors; 1stündig.

Schmarsow, Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie in ihrem gegenseitigen Verhältnis; 1stündig.

Schmarsow, Ästhetik der Malerei; 4stündig.

Prüfer, Richard Wagner im Zusammenhang mit der Kunst und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts; 2stündig.

Prüfer, Musikwissenschaftliche Übungen: Ausgewählte Kapitel aus Schopenhauers Hauptwerk »Die Welt als Wille und Vorstellung«, zur Hundertjahrfeier seiner Entstehung (1818); Wagners Schrift »Beethoven« und P. Deußen »Die Elemente der Metaphysik«.

Marburg: Hamann, Ästhetik; 2stündig.

Jenner, Harmonielehre für Anfänger und Fortgeschrittene; je 1stündig.

München: Crusius, Formenlehre der antiken Dichtung (Metrik und Poetik); 4stündig.

Wölfflin, Übungen: Methodik der Autorschaftsbestimmung; 2stündig.

Sandberger, Musiktheoretische Kurse (gemeinsam mit Hofkapellmeister Prill); 2stündig.

Kutscher, Allgemeine Theatergeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart; mit Lichtbildern; 2stündig.

Kutscher, Übungen in praktischer Theaterkritik nach dem Spielplan unserer Bühnen; 2stündig.

Strich, Übungen zum Problem der Form in der Dichtung (Fortsetzung); 1½stündig.

Münster: Braun, Die Anschauung von Welt und Leben in der modernen Kunst (von Ibsen bis zu den Expressionisten); 2stündig.

Schwering, Naturalismus, Symbolismus und Heimatkunst; 2stündig.

Schwering, Stilistik; 1stündig.

Vorlesungen über Zeitungswesen; darunter:

Plenge, Die Presse im Gesellschaftsleben der Gegenwart;

Schwering, Presse und Literatur;

Hoffmann, Presse und Wissenschaft;

Ehrenberg, Presse und bildende Kunst.

Rostock: Utitz, Das Schaffen des Künstlers; 2stündig.

Straßburg: Schultz, Wesen und Ziele deutscher Dichtung der Gegenwart; 1stündig.

Tübingen: Spitta, Kritische Vorträge über Goethes Faust; 2stündig.

von Lange, Die Ästhetik der Gegenwart; 2stündig.

Watzinger, Probleme der Form in der antiken Plastik; 1stündig.

Volbach, Das Kunstwerk Richard Wagners und der deutsche Gedanke; 1stündig.

Volbach, Harmonielehre; 1stündig.

Volbach, Die Kunst der Sprache mit praktischen Übungen; 1stündig.

Würzburg: Marbe, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik (gemeinsam mit Professor Peters); 3stündig.

Marbe, Anleitung zu wissenschaftlichen (auch pädagogischen und ästhetischen Arbeiten); 48stündig.

Peters, Experimentelle Übungen zur Einführung in die Psychologie, Pädagogik und Ästhetik; mit Professor Marbe; 3stündig.

Knapp, Vom Impressionismus zum Kubismus; 2stündig.

II.

Czernowitz:

Graz: Mesk, Aristoteles Poëtik, 2stündig.

Innsbruck:

Prag: Rietsch, Die Tonsprache beim deutschen Lied; 1stündig.

Daninger, Musikästhetik; 1stündig.

Schneider, Einführung in die Grundbegriffe der Musiktheorie; 3stündig.

Wien: Strzygowski, Bildende Kunst und weltliche Macht, 2stündig.

Adler, Musikalische Stilperioden; 1stündig.

III.

Basel: Stroux, Rhetorik der Griechen und Römer; 4stündig.

Bern: Häberlin, Einführung in die Kulturpsychologie (Religion und Kunst); 1stündig.

Kurth, Musikalische Formenlehre; 1stündig.

Kurth, Übungen in musikalischer Stilkritik; 1stündig.

Zürich: Eleutheropulos, Kunst und Künstler; 2stündig.

Ehrenfeld, Deutsche Stilistik; 1stündig.

IV.

Erkenntnis und Poesie.

Von

Theodor A. Meyer.

Die Poesie ist eine geistige Kunst, ihr Darstellungsmittel, die Sprache, ein geistiges Mittel, und deshalb hat in ihr auch das Geistigste, was im Haupt des Menschen entspringt, Kenntnisse und Wahrheiten aller Art, eine breite Stätte. Man sagt zwar, die Poesie bewege sich wie alle Kunst im Konkreten und Anschaulichen, im Individuellen und Sinnlich-Gegebenen, die Erkenntnis aber sei abstrakt, unsinnlich, allgemein, sie könne deshalb in die Poesie nur eingehen, soweit sie sich aus dem Abstrakten und Übersinnlichen ins Sinnliche und Anschauliche umsetzen lasse; indes straft jedes Blatt einer größeren Dichtung oder jeder Sammlung von Gedichten diese Behauptung Lügen. Epos, Roman und Drama sind seit den ältesten Zeiten voll von allgemeinen Gedanken, von Erörterungen über alle Fragen des Lebens, von Beobachtungen über Menschen und Seelenleben, von Sentenzen über Gott und Welt. Der Lyriker spricht seine Weltanschauung, seine religiösen, sittlichen und künstlerischen Grundsätze in Hymnen und Liedern aus. Er läßt in Sprüchen und Gnomen das Licht seiner Erkenntnis aufleuchten. Aber mögen diese dichterischen Erkenntnisse mitunter wohl auch in sinnliche Bilder gekleidet sein, das macht noch lange nicht, daß dadurch die in ihnen enthaltene Wahrheit konkret und sinnlich wird, und zahlreiche Wahrheiten verschmähen den Reiz des sinnlichen Bildes, ohne darum des poetischen Wertes bar zu sein. Solange die Wahrheiten in der Form allgemeiner Gedanken ausgesprochen werden, lassen sie sich überhaupt nicht versinnlichen; das widerstreitet ihrem Wesen und Begriff.

Die viel angeführten Schillersentenzen, »Was ist die Mehrheit, Mehrheit ist der Unsinn, Verstand ist stets bei wenigen nur gewesen« und »Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt« sind im Mangel jeglicher sinnlicher Färbung der Worte nicht allzu verschieden von den wissenschaftlichen Erkenntnissen: »Zwei mal zwei ist vier« und »Die Römer sind das größte Eroberungsvolk der alten Geschichte«. Und doch sind die beiden letzten Sätze bare Prosa, die jede Möglich-

keit der poetischen Auffassung ausschließt, während die beiden ersten sogar Vollpoesie sind, falls man sie in dem Zusammenhang betrachtet, in dem sie von Schiller gebracht sind. Was begründet den Unterschied? Die beiden Prosasätze haben nichts als ihren Erkenntnisinhalt, sie sprechen eine wissenschaftliche Wahrheit aus und wollen nach dieser gewürdigt werden, die beiden Schillersentenzen tragen neben dem Erkenntnisinhalt noch einen Lebensinhalt in sich und an diesem hängt ihre ästhetische Bedeutung.

Den Satz über den Unsinn der Mehrheit schleudert Sapieha dem polnischen Reichstag in dem drängenden Augenblick entgegen, da dieser fast einstimmig den Krieg mit Rußland zugunsten des Demetrius beschließt. Diesem Beschluß will er entgegentreten und er tut es mit dem Gedanken vom Unsinn der Mehrheit. Dieser Gedanke erwächst ihm unmittelbar aus der Lage, in der er sich befindet. Er wird ihm durch die Gefahr der Situation eingegeben und steht im Dienst seines Wollens. Er verleiht ihm den Mut zu handeln, wie er handelt, und sich mit der überwiegenden Mehrheit des Reichstags in Widerspruch zu setzen. Sapieha fühlt sich auf Grund seiner Erkenntnis im Recht, der Mehrheit zu trotzen, er fühlt seinen Widerstand als vernünftig und möchte auch die andern vom Recht und der Vernunft seiner Stellungnahme überzeugen. So wird ihm der Gedanke zum Kampfmittel gegen die Mehrheit, mit der er ringt; daneben charakterisiert er ihn als einen Mann von starkem aristokratischem Selbstgefühl. Dasselbe Verhältnis nehmen wir beim Ausspruch Tells wahr; auch sein Wort entspringt aus der Situation, motiviert die Bitte Tells an Ruodi, den Baumgartner über den sturmgepeitschten See zu setzen und ist zugleich der Ausdruck seiner eigenen hochherzigen aufopferungsfähigen Hilfsbereitschaft.

Daneben hat der zweite Satz noch eines vor dem ersten voraus, was man nicht übersehen darf. Der Gedanke vom Unsinn der Mehrheit hat in sich selbst nichts Ästhetisches. Er wird lebendig erst als Ausspruch einer Persönlichkeit, deren Willen und Charakter er sichtbar macht. Dagegen trägt der Gedanke: der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt, ein Ästhetisches schon in sich selbst. Er birgt es in der Tatsache, von der er berichtet. Er redet von der Kraft des Menschen, die Selbstsucht im Dienst des Nächsten zu überwinden und diese Kraft wird als erhaben, also als ästhetisch empfunden. Zu der Lebendigkeit, die er gewinnt, sofern er als Ausspruch einer Persönlichkeit betrachtet wird, kommt also die weitere hinzu, daß er eine Aussage enthält über eine Lebensbetätigung, die als erhaben in sich selbst ästhetisch ist. Indes wird das Fehlen des ästhetischen Eigenwerts im ersten Satz nicht als Mangel empfunden, beide Gedanken

sind von höchster Lebendigkeit; sie sind lebendig in ihrem Herauswachsen aus einer drängenden Situation, lebendig als Motive des Willens, als zweckmäßig gewählte Mittel des Handelns und lebendig als Offenbarungen des Ckarakters und des Gefühls der beiden Personen, und der eine von ihnen redet dazu noch von einer Erhabenheit, zu der sich der Wille des Braven erhebt. Sie sind Lebensprodukte und Lebensbekundungen, und diese Lebendigkeit ist es, was sie vor den beiden wissenschaftlichen Sätzen voraushaben; diesen fehlt alles Persönliche, sie verraten uns nichts von der Situation oder der Individualität dessen, der sie gebildet, sie reden nicht von lebendig sich betätigenden Kräften, sie sind darum reine Prosa; denn Poesie oder wenigstens einen Anhauch von Poesie gewahren wir immer nur da, wo ein eigenartiges Leben an Gedanken oder Erscheinungen sichtbar wird.

Ein Schimmer von Poesie glänzt auch schon da auf, wo wir einen Gedanken auch nur vor uns entstehen und aus seinen Voraussetzungen und Gründen erwachsen sehen, auch wenn er im übrigen ganz ohne Leben ist und nichts zu sein beansprucht als kalte, wissenschaftliche Erkenntnis. Der Reiz von Lessings wissenschaftlicher Prosa rührt neben anderem auch daher, daß er uns so oft nicht fertige Ergebnisse seines Denkens vorlegt, sondern uns einen Blick tun läßt in den Prozeß, in dem seine Denkerphantasie den Gedanken erzeugt. Indem wir es miterleben, wie der Gedanke in ihm aufsteigt, werden wir von der Kraft des beweglichen Geistes berührt, der sich in seinem Denken betätigt. Mitten in der an sich kalten, toten Wissenschaftlichkeit seiner Untersuchungen berührt uns ein Hauch seiner Persönlichkeit; das erwärmt selbst die kalten Schemen seiner wissenschaftlichen Gedanken mit einem leichten Anflug von Leben.

Bis zur vollen Lebendigkeit und mithin auch zur vollen Poesie gelangt man aber mit dem Werden und Entstehenlassen des Gedankens nicht; erst wenn er als Lebensoffenbarung empfunden wird, vor allem, wenn uns aus ihm ein Bild persönlichen Seins entgegenstrahlt, erhebt er sich in die Höhe der eigentlichen Poesie; denn ästhetisch ist, was nichts als Bild sein will, Bild einer Lebensbetätigung oder eines Lebenszustandes oder Bild einer Persönlichkeit, eines Charakters. Die Vielseitigkeit aller der möglichen Lebensinhalte, die der Gedanke in sich bergen kann, ist ungeheuer und nicht leicht zu erschöpfen. Was vermag nicht die Erkenntnis an Gefühlen zu erzeugen und an Seelenzuständen und Charaktereigenschaften auszudrücken! Sie erfüllt die Seele mit Freude und Schmerz, mit Begeisterung und Erhebung, mit Mut und Kraft, mit Trost und Ergebenheit, mit Stolz und Trotz, mit Wehmut und Rührung. Aus ihr vermag fromme Gottergebenheit und freier Weltsinn, geistige Vornehmheit und ideale Erhebung über die Welt,

der hohe Adel einer edlen, sittlichen Natur, warme Vaterlandsliebe und glühender Freiheitssinn zu sprechen. Sie verrät bald Selbstgefühl, Keckheit und Übermut, bald Bescheidenheit und Demut, sie legt Zeugnis ab von tiefem Welterfassen, überlegener Weisheit und Besonnenheit, von Reife oder jugendlicher Keckheit, von Strenge und Milde des Urteils; sie bekundet sichere, psychologische Beobachtung und feinen, ästhetischen Sinn; sie kennzeichnet ihren Schöpfer als einen Mann von erhabenem oder anmutigem, sinnigem oder schalkhaftem Denken als eine Persönlichkeit von sprühendem Humor, von scharfer oder launiger Satire. Jeder neue Gedanke charakterisiert den, der ihn gedacht hat, in anderer, immer neuer Weise, und offenbart andere, lebendige Seiten seines Fühlens, seiner Gesinnung, seines seelischen und geistigen Charakters.

Es ist der Irrtum einer verkehrten ästhetischen Theorie, zu meinen, das Gefühl sei in der Poesie der einzig wertvolle ästhetische Inhalt und Epigramme und Gnomen werden poetisch wertvoll durch einen Funken von Gefühl, der auch in diesen halb didaktischen Gattungen noch aufsprühe. Allerdings ist in der Gedankenpoesie das Gefühl vielfach mitbeteiligt und hebt, wo es den Gedanken stärker durchglüht, am sichersten in die poetische Sphäre empor. Gefühle für den Wert einer Wahrheit, einer religiösen, sittlichen oder politischen Erkenntnis spielen in ihr eine hervorragende Rolle. Aber weder verleiht das Gefühl ausschließlich die poetischen Rechte, noch sind die Gefühle gegenüber anderen Kräften des Seelenlebens immer im Übergewicht. Warum sollte sich auch die dichterische Persönlichkeit in ihrer poetischen Selbstdarstellung auf die Offenbarung ihres Fühlens allein einschränken? Auch die Eigentümlichkeiten unseres Intellekts, die doch nicht gefühliger Natur sind, wie Tiefe oder Sinnigkeit des Denkens, gereifte Welterfahrung, Klugheit und Sicherheit der Beobachtung, glückliche Kombinationsgabe, das Blitzen und Sprühen des Gedankens und die nichtgefühligen Seiten des Willens, wie Energie oder Sanftmütigkeit des Wollens, Vornehmheit oder Verschlagenheit der Gesinnung sind der poetischen Wirkung sicher.

Welches Gefühl vermöchte man in dem hübschen Spruch Goethes zu entdecken:

> Tausend Fliegen hatt' ich am Abend erschlagen,
> Doch weckte mich eine beim frühesten Tagen.

Ich kann nicht einmal den Ausdruck eines leisen Unbehagens in Goethes Worten finden, wohl aber freut es uns, einer Persönlichkeit zu begegnen, der eine sinnige Beobachtungsgabe, kluge Welterfahrung, glückliche Bildhaftigkeit und Leichtigkeit und Grazie in Denken und Sprache eigen ist. In Schillers berühmtem Epigramm:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

wird man wohl einen leichten Anflug von Verachtung und Spott gegenüber den sekundären Geistern erkennen, die sich für Dichter ausgeben, während doch nur die Sprache für sie dichtet. Aber was an dem Epigramm eigentlich entzückt, ist der klare Einblick eines feinfühligen Beobachters in die Schwäche des Halbdichters und die knappe, glückliche, echt epigrammatische Formulierung des Gedankens. Viele Epigramme gefallen als Geistesblitze, die aufleuchten und im Aufleuchten erhellen, und warum sollte das Blitzen des Geistes, das Licht verbreitet, nicht schön sein; eignet doch jeglicher Kraft der Seele und des Geistes Schönheit, weil sie als Lebensfülle empfunden wird. Deshalb zeichnet sich Tiefe des Erkennens durch besondere Schönheit aus. Sie bezaubert durch die Erhabenheit der geistigen Kraft, die sich in ihr bekundet; umgekehrt mißfällt Trivialität und Gewöhnlichkeit des Denkens auch ästhetisch, weil die Ärmlichkeit der Denkkraft, die sie verrät, unschön ist, wie jeder Mangel an Kraft, wie jede Lebensschwäche.

Erkenntnis wird teils um ihrer selbst willen gesucht, teils wegen ihrer den Willen bestimmenden Kraft, wegen ihrer Einwirkung auf unsere Gesinnung, wir nehmen an ihr bald ein rein intellektuelles, bald ein praktisches Interesse. Beide Arten des Interesses sind außerästhetisch und von dem Wahrheitswert des Gedankens abhängig. Der Intellekt hat es allein mit der Frage nach der Wahrheit des Gedankens zu tun. Wir fühlen uns befriedigt, von jedem Gedanken, der uns als wahr einleuchtet oder wenigstens unsere Erkenntnis der Wahrheit fördert. Unsere Gesinnung kann nur durch Grundsätze und Erkenntnisse geweckt und gestärkt werden, von deren Wahrheit wir überzeugt sind. Die ästhetische Betrachtung dagegen geht allein auf den Lebensinhalt des Gedankens. Bei ihr handelt es sich nicht um seine Wahrheit oder höchstens indirekt um sie, sondern um das Leben, das der Gedanke in sich trägt oder das er als Äußerung einer Persönlichkeit bekundet. Die Würdigung des Gedankens nach dem Wahrheitswert und nach dem Lebenswert geht also nach verschiedenen Richtungen, und da der poetische Gedanke beides in sich birgt, einen Erkenntnisinhalt und einen Lebensinhalt, so erhebt sich die Frage, wie die beiden Wertungsweisen sich zueinander verhalten, ob die erste die Voraussetzung der zweiten ist oder nicht, ob sie sich also gegenseitig fördern oder hemmen.

Die Antwort erlaubt kein rundes Ja oder Nein. Zunächst wird man die Erfahrung machen, daß stärkeres intellektuelles oder praktisches Interesse die ästhetische Auffassung in den Hintergrund schiebt, sie erschwert und sie bisweilen selbst für den Augenblick ausschaltet.

Die ästhetische Auffassung muß es büßen, wenn sich der Intellekt durch eine Dichtungsstelle angeregt oder der Wille geweckt und gekräftigt fühlt. Jeder Roman, der sich tiefer auf philosophische, religiöse, ästhetische oder politische Fragen einläßt, mag das bestätigen. Sobald uns irgend ein Gedanke eine geistige Bereicherung bereitet, oder unsere Gesinnung befeuert, fällt es schwer, seine Beziehung auf Situation oder redende Persönlichkeit festzuhalten und zu empfinden, was der Gedanke in der Situation bedeutet und welchen Ertrag er für den Charakter, das Fühlen und Wollen des Redenden abwirft. Ich ertappe mich oft dabei, daß ich ganze Gespräche, die mich nach ihrer Erkenntnisseite fesseln oder meinen Willen ins Spiel ziehen, gelesen habe, ohne überhaupt oder ohne schärfer bemerkt zu haben, was sie für das Seelenleben der redenden Figuren besagen wollen. Das intellektuelle oder praktische Interesse ist allzu lebhaft geweckt und deshalb ausschließlich oder fast ausschließlich tätig. Zweifellos besteht also eine Spannung des intellektuellen und des praktischen gegen das ästhetische Interesse.

Der ästhetischen Betrachtung sind keine Grenzen gezogen. Sie ist nicht auf das Künstlerische allein beschränkt, sie kann überall da geübt werden, wo persönliches Leben sichtbar wird, selbst wenn sich dieses Leben in ganz unkünstlerischer Form darbietet. Je mehr religiöse und philosophische Erkenntnisse und allerlei sonstige Lebensweisheit nicht aus dem Verstand allein geboren sind, sondern durch Erlebnis, Gemütsverfassung und Charakter des Denkers bedingt erscheinen, desto mehr sind sie, auch wo sie in ein rein wissenschaftliches Gewand gehüllt sind, der ästhetischen Betrachtung zugänglich. Schopenhauers Philosophie trägt ausschließlich wissenschaftliches Gepräge, sie will sich vor dem Verstand rechtfertigen und in streng logischer Anordnung Satz um Satz beweisen und eines aus dem andern ableiten. Gleichwohl stammt sie so tief aus Schopenhauers persönlichem Sein, sie fließt so unmittelbar aus seiner Seele, die verekelt an dem wilden Begehren des Willens und an der Nichtigkeit seiner Befriedigung Ruhe und Frieden im Abschwören des Begehrens sucht, daß sie auch als Ausdruck persönlichen Lebens angeschaut und genossen werden kann. Trotz ihrer ganz wissenschaftlichen Fassung zeigt sich in ihr ein scharf geprägtes Bild einer lebensvollen Persönlichkeit.

Mit Nietzsches Philosophie steht es nicht anders, sie fließt ganz aus der Sehnsucht eines Kranken, vielfach Gehemmten, der aus Krankheit nach Gesundheit, aus gehemmtem Leben nach ungehemmtem leidenschaftlich verlangt, und dieser persönliche Untergrund seines Philosophierens schaut aus allen seinen philosophischen Lehren hervor und setzt den ästhetischen Kopf instand, sie als Ausdruck einer machtvollen, lebendigen Persönlichkeit zu werten.

Um aber in dieser Weise ästhetisch ihrer froh werden zu können, bedarf es keiner Entscheidung über den Wahrheitswert ihrer Lehren oder auch nur eines Achtens auf das Fördernde, was sie für die Erkenntnis haben. Handelt es sich doch nicht um die Frage, ob ihre Lehre richtig ist oder Keime des Richtigen enthält, sondern ob sie aus einer mächtigen Persönlichkeit und aus einem starken, tiefen Erleben der Welt kommt. Die intellektuelle Beurteilung ist dabei nur insoweit aufgerufen, als sie im Verein mit unserem Lebensverständnis zu besagen vermag, daß eine solche Weltbetrachtung denkbar ist bei einer tiefen Natur, daß eine so beschaffene Natur zu einer solchen Weltbetrachtung gelangen muß und daß diese also aus solchem Mund verständlich und begreiflich ist. Nur ein Fanatiker verbohrt sich in die Einseitigkeit, zu meinen, alle Lebensauffassungen, die sich nicht mit der seinigen decken, seien Ausgeburten eines oberflächlichen Denkens und eines dürftigen Erlebens. Daher denn auch die ästhetische Natur die beiden Philosophen mit der gleichen Feinschmeckerei zu genießen vermag, obwohl sie philosophisch Antipoden voneinander sind und es schlechthin ausgeschlossen ist, beiden zugleich Wahrheit zuzuerkennen. Weil für die ästhetische Auffassung philosophischer Gedanken die intellektuelle Entscheidung entbehrt werden kann, deshalb flüchten sich mit Vorliebe in diese Auffassung alle diejenigen, die sich aus Bequemlichkeit um die Wahrheitsfrage gerne drücken möchten. Die ästhetische Auffassung philosophisch-religiöser Theorien ist das Kennzeichen einer skeptischen Zeit, der es an Mut fehlt, zu den höchsten Fragen des Lebens Stellung zu nehmen. Sie widerspricht dem Zweck der Philosophie und der Absicht des Philosophen. Der Philosoph will Zustimmung zur Wahrheit seiner Gedanken oder er will wenigstens mit seiner Lehre Bausteine zur Bildung der Wahrheit liefern. Der ästhetische Genießer dagegen läßt sich mit dem Inhalt einer Philosophie nur soweit ein, als sie ihm das Bild einer tief im Leben und seiner Gegensätze wurzelnden Persönlichkeit zu liefern vermag; mit dem ästhetischen Genuß kauft er sich die Mühe der Wahrheitsforschung ab.

Aber diese am unrechten Ort geübte ästhetische Betrachtung ist charakteristisch für die Natur der ästhetischen Betrachtung überhaupt. Der intellektuelle und der ästhetische Mensch unterscheiden sich da in einem wesentlichen Punkt. Dem Intellektuellen ist nur wertvoll, was seine Erkenntnis fördert, ihm ist es um Wahrheit, um nichts als Wahrheit zu tun, und er lehnt ab, was ihr widerspricht oder sie nicht fördert. Der Ästhetische ist liberal. Er freut sich an der Verschiedenheit der Auffassungen; er genießt die Mannigfaltigkeit der Standpunkte als ebensoviel Zeugnisse für die Fülle der Möglichkeiten, sich der

Welt im Erleben und in der theoretischen Deutung des Erlebnisses zu bemächtigen und sieht im Philosophen lediglich die typische Persönlichkeit, in Schopenhauer den Typus des grämlichen Lebensverneiners, in Nietzsche den des trunkenen Lebensbejahers. In der eigentlichen Philosophie ist diese Betrachtungsweise ein ärmliches Surrogat für die Auffassung, auf die die Philosophie angelegt ist, für die Auffassung unter dem Gesichtspunkt der Wahrheit. Auf dem eigentlich ästhetischen Gebiet, im Reich der Poesie liegt die Sache anders, da entspricht sie zumeist der Natur der Sache. Den Ansichten, die von den Dichterfiguren geäußert werden, stehen wir gewöhnlich nicht anders gegenüber als unter Ausscheidung der Wahrheitsfrage. Wir haben keinen Grund, zu den von ihnen ausgesprochenen Überzeugungen Stellung zu nehmen. Wir wissen, diese Ansichten sind Mittel der Lebensschilderung, sie wollen nicht als Erkenntnisse genommen sein.

Man kann es vollständig dahingestellt sein lassen, ob die Behauptung Sapiehas vom Unsinn der Mehrheit sich an den Tatsachen der Weltgeschichte bestätigt oder nicht. Sie gibt auch ohne das alles ab, was in ihr an Leben beschlossen liegt. Was der Intellekt zum Verständnis der Stelle zu leisten hat, ist nur, daß er sich in den Dienst unserer Lebenserfahrung begibt und geführt von ihr urteilt, daß ein Mann in solcher Lebenslage und von solchem Charakter die Dinge so ansehen kann; der Intellekt braucht nicht selbständig tätig zu sein, sondern nur als Hilfskraft für das ästhetische Verständnis. In dem Gedicht Rastlose Liebe sucht Goethe der schmerzlichen Überseligkeit der Liebe zu entrinnen, aber er vermag es nicht und er bescheidet sich bei dem Gedanken, »Krone des Lebens, Glück ohne Ruh, Liebe, bist du«. Wer möchte so prosaisch sein sich die Frage vorzulegen, ob dieses Urteil vor dem das Ganze des Lebens überblickenden Verstand recht behält. Genug, daß es aus der Lage des lyrischen Subjekts restlos verständlich ist und seine Seelenverfassung mit voller Klarheit vor Augen führt, den Verzicht auf die Flucht vor der Liebe und das Sichgefangengeben in ihr im Gedanken, daß auch eine durch ihre eigene Überfülle quälende Liebe Glück und Krone des Lebens ist. Solche Worte beanspruchen nicht die Zustimmung zu ihrer objektiven Wahrheit, sondern nur die Anerkennung ihrer subjektiven Berechtigung. Sie wollen ganz Lebensausdruck sein, ohne konkurrierenden intellektuellen Wert. Hört man die Verse des Harfnerliedes:

> Ihr führt ins Leben uns hinein,
> Ihr laßt den Armen schuldig werden,
> Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
> Denn alle Schuld rächt sich auf Erden,

so wird sich die Mehrzahl der Hörer nicht abmühen, mit sich darüber

ins reine zu kommen, ob diese tragische Weltauffassung der Weisheit letzter Schluß ist; handelt es sich doch um die psychologische, nicht die philosophische Wahrheit, um das Recht, nicht einer Erkenntnis, sondern einer Stimmung, in die der Mensch durch erschütternde Erfahrungen sich gegenüber dem Leben gedrängt sieht. Auch wäre es abgeschmackt, wenn man die Grundsätze des Goetheschen Prometheus als Blasphemien ablehnte und über sie in religiöse Entrüstung geraten würde. Die Wahrheitsfrage wird von ihnen nicht gestellt, auch wollen sie unsere Gesinnung nicht beeinflussen, allzu deutlich ist ihnen der Stempel der Selbstdarstellung einer der Welt und den sie beherrschenden Mächten titanenhaft trotzenden Persönlichkeit aufgeprägt.

Wer Schopenhauers oder Nietzsches Philosophie rein ästhetisch genießt, der tut es im Widerspruch zu der Form ihrer Darstellung, die auf intellektuelle Würdigung angelegt ist, die dem Verstand beweisen, nicht aber ein Persönlichkeitsbild schaffen möchte. Wo die ästhetische Auffassung berechtigt sein soll, da muß sie durch die Form der Darstellung verlangt sein und da ist erstes Erfordernis, daß die Erkenntnis in einer Fassung gegeben ist, die rein und allein bedingt ist durch die Absicht der Lebensdarstellung. Wir müssen unter dem Eindruck stehen, daß die seelischen Kräfte in der Persönlichkeit so drängend waren, daß sie sich äußern mußten, daß also nicht die Absicht der Belehrung die Worte des Dichters hervorgerufen hat, sondern das Bedürfnis der Entladung. Alles muß also an ihr ausgeschieden sein, was nicht der Lebensdarstellung dient, sie muß als nichts erscheinen, denn als Entäußerung des Lebens in die Form der Erkenntnis. Wo ist eine solche Darstellung am ehesten sichergestellt? Doch wohl da, wo der Gedanke aus Situation und Charakter erwächst und in der Situation beschlossen bleibt. Da ist der unmittelbare Zwang wirksam, sie als Auswirkung der das Gemüt erfüllenden Situation und des Charakters zu verstehen, der in die Situation gestellt ist, sie also als Entladung des Lebens in Erkenntnis aufzufassen, wie sich an anderen Stellen das Leben in die sinnliche Geste oder in Reflexionen über die in der Situation liegenden Verhältnisse, in Entschlüsse oder in Taten entäußert. Dann wird durch den Zusammenhang deutlich gemacht, daß die Erkenntnis nicht für den Intellekt, sondern für das Lebensverständnis bestimmt ist. Sapiehas Wort kommt aus einer drängenden Situation, es entstammt den Zwecken und Absichten des Sapieha, es will also nicht beurteilt sein nach seinem Wahrheitswert. Goethes Bekenntnis von der Liebe als der Krone des Lebens, ist Abschluß, ist letztes Glied in einem Seelenprozeß. Ob der, der nicht in einer solchen Lage ist, auch so urteilt, liegt jenseits dessen, was das Gedicht will. Im Harfnerlied und im Prometheus entspringt der Gedanke nicht aus

einer konkreten, fest umrissenen Situation, und doch fühlt man auch hier die zeitliche Bedingtheit des Gedankens durch. Das Bekenntnis des Harfners von der Tragik des Schicksalslaufs bekommt den Stempel des aus dem Moment Geborenen durch den Anfang: »Wer nie sein Brot mit Tränen aß« usw. Seine schwermütige Reflexion stammt aus einem Augenblick, wo ihm der dunkle Gang seines Lebens besonders schwer auf der Seele liegt. Über dem ganzen Prometheus schwebt der Eindruck, daß Prometheus nicht eine bleibende, sich ihrer allgemeinen dauernden Gültigkeit bewußte Gesinnung ausspricht, sondern daß er aus dem Augenblick eines mächtig geschwellten Selbstgefühls heraus redet, und diesen Eindruck bestätigt der Schluß des Gedichts mit den Worten: »Hier sitze ich, forme Menschen nach meinem Bild, ein Geschlecht, das mir gleich sei«. Goethes Beherzigung (»Feiger Gedanken bängliches Schwanken«) kann als zeitloser Ausdruck eines kecken Lebensmutes gefaßt werden; aber wieviel lebendiger wird das kleine Gedicht, wenn man es sich, was es nahelegt, aus einer Situation gesprochen denkt, in der der Dichter sich aus weiblichem Zagen und bänglichem Klagen aufrafft zum Trotz gegen sein Elend. Während es in der zeitlosen Auffassung als Mahnung zum Lebensmute erscheint und einen leichten Anflug von Lehrhaftigkeit erhält, wird es beim Verständnis aus einer vorausgesetzten Situation heraus zur reinen Lyrik, zum Bild eines Seelenvorgangs, ohne praktische Abzweckung.

Selbst ganze Lebensanschauungen werden reiner Lebensausdruck, sobald wir ihre Entstehung aus Situation und Charakter der sie bekennenden Personen miterleben. Nirgends tritt das großartiger zutage als an Wagners Tristan und Isolde und an Gerhard Hauptmanns Ketzer von Soana. Die aussichtslose Liebe Tristans und Isoldens weckt in dem Liebespaar eine unüberwindliche Sehnsucht nach dem Tode, der sie aus einem unerträglich gewordenen Leben befreien soll. Mit der ganzen Glut ihrer unbezwinglichen Leidenschaft sehnen sie sich nach der Nacht des Todes, die ihnen allein volle Vereinigung verheißt. Da die beiden so geartet sind, daß Liebe einzig ihre Seelen füllt und die Welt ausmacht, in der sie allein leben, so wird ihnen die Abneigung gegen das Licht und die Sehnsucht nach der Nacht des Todes zu dem einzigen Maßstab, an dem sie das Sein bemessen. Nur im Tod vermögen sie die Vollendung ihrer Liebe zu erkennen, sie sehen in der Todesnacht das wahre Sein, während ihnen im Licht des Tages nichts vergönnt ist als eine trügerische, aller Werte bare Scheinexistenz. So wachsen ihnen Liebe und Todessehnsucht mit Notwendigkeit zur Weltanschauung aus und solange wir im Bann ihrer Liebesgefühle sind, sind wir auch im Bann der Liebesnacht, in der für sie allein alle wahren Werte des Seins beschlossen liegen, gleichviel ob wir diese Anschauung

teilen oder nicht; denn sie entwickelt sich bei ihnen organisch aus Liebe und Lage und ist deshalb auch in erster Linie Zeugnis für ihren Seelenzustand, Zeugnis für die Übergewalt einer weltverachtenden Liebe. Im Ketzer von Soana erleben wir es mit, wie die ekstatische Weltverneinung und seelische Liebesmystik des katholischen Priesters Francesco unter dem Zwang seiner Naturanlage, einer berückenden Leidenschaft und einer erhabenen, in aller Lebensfülle prangenden Natur in eine ebenso ekstatische Weltbejahung, in jubelnde, sinnlich-orgiastische Alliebe umschlägt. Auch da nimmt uns die Notwendigkeit dieser Entwicklung gefangen. Die Weltanschauung der orgiastischen Lebensbejahung wird auch uns zum Erlebnis und die Frage, wie wir uns als intellektuelle Wesen zu ihr stellen, tritt kaum an uns heran. Wir sind poetisch in ihr gefangen, solange uns der Zauber der Dichtung umfängt.

Also: das Hervorgehen des Gedankens aus Situation und Charakter schafft unbedingt den Zwang zur ästhetischen Auffassung und gewährleistet die rein poetische Beschaffenheit des Gedankens. Aber nicht immer ist der Dichter in der Lage, nicht immer ist er gewillt, die Erkenntnis aus Situation und Charakter herzuleiten. In der Natur der Erkenntnis liegt vielmehr das Dauernde als das Vorübergehende, die Gültigkeit für alle Zeiten als die Gültigkeit für eine Situation allein. Der Dichter hat das Bedürfnis, den dauernden Wert, den er im Gedanken beschlossen glaubt, die immer wiederkehrende Wirkung, die er aufs Gemüt ausübt, die immer gleiche Kraft, mit der sich in ihm die Persönlichkeit des ihn Denkenden und Gestaltenden darstellt, zur Geltung zu bringen. Auch verzichtet kein Dichter auf das Recht, Erkenntnisse, von deren Wahrheit er durchdrungen ist, die die tragende Kraft seiner Gesinnung geworden sind, auszusprechen. Der Dichter möchte eben mit Hilfe der Erkenntnis bald Bilder von Gemütszuständen und Gestalten schaffen, bald durch sie den Geist bereichern und den Willen festigen. Er macht mit Absicht den Schritt aus der reinen Poesie heraus, wenn es ihm darum zu tun ist, religiöse, sittliche, künstlerische und politische Ansichten und Lebenserfahrungen aller Art an den Mann zu bringen und gibt dieser Halbpoesie nur so viel von Gemüts- und Persönlichkeitswerten mit, daß die poetische Form gerechtfertigt ist. Das Poetische muß sich auf die zweite Stelle zurückziehen; kein Dichter, der nicht auch die halbpoetische Gattung der Gnome und des Epigramms gepflegt hätte oder im Roman dem Lehrhaften eine breite Stelle gegönnt hätte, wenn es nur zu gleicher Zeit bezeichnend ist für die Charaktere oder für die geistige Atmosphäre, von der die Figuren des Romans umfangen sind.

Gibt der Dichter Erkenntnisse, losgelöst von einer individuellen Situation, so ist er vielmehr auf die Verwendung von poetischen Mitteln

angewiesen, als wenn die Erkenntnis im Rahmen und im Zwang einer drängenden Situation auftaucht. »Das Leben, das hat seine Erneuerung«, sagt Rebekka in Ibsens Rosmersholm zu Rosmer, als dieser infolge der erschütternden Geständnisse Rebekkas am Leben verzweifelt. Dieser Satz von vollständig prosaischem Zuschnitt ist in der Situation, in der er ausgesprochen wird, Vollpoesie. Er berichtet uns von der bangen Sorge der Rebekka um Rosmers Seelenzustand, er berichtet von ihrem Willen, Rosmer aufzurichten und seine Gedanken von Beatens Tod abzulenken, von ihrer Hoffnung auf das Erwachen eines neuen Lebens in ihm, und zugleich zündet der Gedanke in Rosmers Seele: er könnte weiterleben, erwidert er, wenn er den Glauben an Rebekka wiedergewänne. Es fehlt also dem Gedanken auch nicht an wirkender Kraft. Aber was wäre der Gedanke ohne die Situation, in der er uns entgegentritt? Nichts weiter als nackte Prosa und wie müßte er umgestaltet werden, um auch nur einen Schimmer von Poesie zu erhalten? Es müßte ihm erst die poetische Farbe gegeben werden, durch die Mittel, die der Poesie für solche Zwecke zur Verfügung stehen. Poetische Farbe aber gewinnt der Gedanke vor allem durch die metrische Form. Sie besagt, daß der Dichter aus erregter Seele spricht, aus einer Seele, der die Selbstoffenbarung Bedürfnis ist. Zur metrischen Form kommt dann die sprachliche hinzu, die Gewähltheit des Ausdrucks, die Umsetzung des Abstrakten in das unmittelbarer Gegebene, die Verwendung empfindungsmächtiger Wörter und Bilder, die Fassung der Erkenntnis als Selbstaufmunterung, als Anrede, als Mahnung, als Warnung, als wohlmeinender Rat. All das bezeugt uns, daß der bildende Geist am Werk ist und daß die Erkenntnis dem Dichter nicht reine Verstandessache ist. Es besteht kein Zweifel, daß auch auf diesem Weg Gedichte entstehen können, die nicht als Belehrung oder als Weckrufe zu einer bestimmten Gesinnung, sondern ganz rein als Bilder von Seelenzuständen und Persönlichkeiten empfunden und mithin rein ästhetisch hingenommen werden. Das wird in erster Linie vom Dichter und von der fühlbaren Absicht abhängen, die er mit dem Gedicht hat. Merkt man es seinen Versen an, daß er nichts im Auge hat als ein Lebensbild zu entwerfen, so folgt ihm der unbefangene Hörer willig.

Aber auch hier werden den Eindruck der reinen Poesie Erkenntnisse am ehesten hervorrufen, die entweder so allgemein anerkannt sind, die so selbstverständlich sind, daß sie kein intellektuelles Interesse in Anspruch zu nehmen vermögen oder die so ausgesprochen subjektives Gepräge tragen, daß sie unmöglich als objektive Gültigkeit beanspruchende Wahrheiten gefaßt werden können. Der Gedanke, daß der Tod nichts Lebendes verschont, vermag unsern Verstand nicht zu reizen, um so freier werden wir, den Schmerz rein ästhetisch zu werten,

mit dem diese allen geläufige, allen selbstverständliche Erkenntnis das Herz des Dichters bedrückt. Aus Schillers herrlicher Nänie ist jede Spur des Lehrhaften getilgt. Sie stellt uns das Bild einer Seele vor Augen, die sich krümmt unter dem Schmerz über den unerbittlichen Tod des Schönen und sich über diesen Schmerz erhebt in dem Gedanken an die Klage aller Edlen, die dem Untergang des Schönen folgt. Hölderlins Schicksalslied macht, obwohl es sich ganz in allgemeinen Gedanken, in Gedanken über die Götter und über den Menschen bewegt, auch nicht einmal den Eindruck der Gedankenlyrik, so ganz herrliches Stimmungsbild ist es, und zwar deshalb, weil keiner seiner Gedanken objektive Gültigkeit beansprucht. Der Gedanke von der seligen Fülle und Harmonie des Götterlebens ist ein Sehnsuchtstraum des vom Geschick umgeworfenen Menschen und was als das bejammernswerte Los des Menschen hingestellt wird, »von Stufe zu Stufe jahrelang ins Ungewisse hinabzusinken«, ist die Klage eines vom Geschick Zertretenden, nicht die Erkenntnis eines Denkers.

Es ist oben bemerkt, daß die Philosophie der Todesnacht in Tristan und Isolde und die Weltanschauung der orgiastischen Lebenslust im Ketzer von Soana aus der Situation erwachsen und deshalb ins Vollpoetische erhoben seien. Doch waltet zwischen beiden ein beachtenswerter Unterschied. Die Philosophie in Tristan ist mit einer Betonung vorgetragen, die sie über die subjektive Überzeugung der handelnden Personen hinaushebt ins allgemein Gültige. Die Weisheit des Ketzers von Soana bleibt dagegen ohne solche Betonung. Man kann sich auch nicht gut denken, daß Gerhart Hauptmann sich unbedingt hinter die Weisheit seines Helden stellt. Auf diese Weise erhält sie den Charakter eines trunkenen Hymnus auf die seelische Lebensfülle des natürlichen Lebens, der das Gefühl des Lesers aufruft, mit einzuklingen in diesen Lobgesang. Der mitgerissene Leser steht unter dem Bann der Echtheit des Gefühls. Er begreift, daß man so denken kann, aber er fühlt sich nicht herausgefordert, anzuerkennen, daß man so denken muß. Deshalb ist auch der Vorwurf, den man gegen Gerhart Hauptmann ausgesprochen hat, er suche in einer Zeit der schweren Bedrängnis des deutschen Volks es zu gewinnen für eine Weltanschauung des tatenlosen Versinkens ins vegetative Leben der Natur, unberechtigt und sinnlos.

Im Sinn der poetischen Auffassung wirkt es dann, wenn der Gedanke in sich selbst ästhetischen Charakter hat. Stellt uns der Dichter die Mächte, die nach seiner Überzeugung Natur und Menschenleben beherrschen, als lebendige Kräfte dar, deren Leben er als erhaben oder anmutig empfindet oder fühlt er die Gesinnung, die er verkündet, in ihrer Erhabenheit und Schönheit, so leitet er damit selbst zur ästheti-

schen Betrachtung seiner Gedanken an. Er macht sie zum Objekt des ästhetischen Genusses und schiebt sie damit aus der Sphäre des intellektuellen in die des ästhetischen Interesses. In vorbildlicher Weise ist das in Goethes hochgestimmter Hymne »Das Göttliche« geschehen. Goethe stellt uns zuerst die Natur als eine Macht dar, die in ihrer gefühllosen Gleichgültigkeit gegen Gut und Böse, gegen Menschenwohl und Menschenwehe über alle Menschenmaßstäbe erhaben ist und läßt uns dann die Fähigkeit des Menschen, das Unmögliche zu vermögen, zu unterscheiden und zu wählen und zu richten, als ein Erhabenes empfinden, das die Erhabenheit der nicht unterscheidenden Natur überbietet und das Göttliche am Menschen ausmacht.

Denselben Charakter zeigt die Gedankenlyrik Schillers. Schiller berauscht sich an der Erhabenheit der Wahrheiten und der Gesinnungen, die er verkündet. Er sucht die Leser hineinzuziehen in den Rausch des Erhabenheitsgefühls, den er in seinen Versen ausströmt. Durch solche Dichtungen ist der Leser nicht so sehr aufgerufen zur theoretischen oder sittlichen Billigung der verkündeten Wahrheiten, als aufgefordert, diese Begeisterung mitzuempfinden als ein Stück eines ebenso echt menschlichen Fühlens, wie es etwa die Trauer um die verlorene Geliebte ist.

In solchen Gedichten wird also der Eindruck der Vollpoesie, der beabsichtigt ist, auch erreicht. Andere Erzeugnisse der Lyrik dagegen tragen es offen zur Schau, daß sie eintreten wollen für Wahrheiten, die dem Dichter am Herzen liegen und daß sie die Leser für diese gewinnen wollen. Sie beanspruchen nicht mehr als Halbpoesie zu sein, wenn sie auch in der Wärme und in der Großzügigkeit, mit der die Gedanken vorgetragen werden, noch poetische Elemente genug haben, um nicht zur langweiligen nüchternen Lehrprosa herunterzusinken. Schillers Gedicht »An Goethe, da er den Mahomed von Voltaire auf die Bühne brachte«, sei für diese Art von Lehrhaftigkeit als kennzeichnendes Beispiel genannt. Bei der Mehrzahl der Epigramme und Gnomen vollends verspürt man es, daß der Reiz, der den Dichter zur Aussprache seiner Gedanken getrieben, im Wahrheitswert liegt, den er ihnen zumißt, deshalb wird bei der Lektüre die Erkenntnisfreude und die Gesinnungswirkung an erste Stelle treten und der ästhetische Genuß an der in der Erkenntnis und Gesinnung sich offenbarenden Persönlichkeit nur als Begleiterscheinung mitspielen.

Durchgängig hat sich ergeben, daß die ästhetische Auffassung des Gedankens überall da besonders sichergestellt ist, wo der Wahrheitswert des Gedankens nicht ins Gewicht fällt. Aber erledigt ist damit die Frage vom Verhältnis zwischen Wahrheitswert und Lebenswert des Gedankens nicht. Das geht schon aus dem Gesagten hervor.

Wir haben gesehen, daß der Tiefe des Gedankens eine besondere ästhetische Bedeutung zukommt. Nun ist wohl der Eindruck der Tiefe nicht unbedingt gebunden an das Urteil über die Wahrheit des Gedankens. Das Verhalten so vieler ästhetischer Naturen zur Philosophie eines Schopenhauers oder Nietzsches hat uns das gezeigt. Aber muß uns nicht eine Persönlichkeit tiefer erscheinen, die zu den letzten Erkenntnissen vorgedrungen und die innersten Gründe des Seins aufgedeckt zu haben scheint, als eine solche, von der wir nur urteilen, daß ihre Auffassung, ob zwar die Wahrheit derselben zweifelhaft sein mag, doch aus einer tief im Leben wurzelnden, mächtigen Seele kommt? Dem, der im Tristan Wagners das Mysterium des Seins gelöst sieht, muß dieses Werk als die Offenbarung eines unsäglich hohen Geistes scheinen, ganz anders als dem, der ohne zur Wahrheitsfrage Stellung zu nehmen, darin nichts genießt als die großzügige, berauschende Philosophie der hoffnungslosen Liebe. Das Miteinklingen in die Begeisterung des Dichters für die erhabenen Wahrheiten und Gesinnungen, die ihm die Seele schwellen, ist auch dann möglich, wenn wir seine Überzeugungen nicht voll zu teilen vermögen. Wir können uns von ihm hineinreißen lassen in seine Begeisterung, falls wir ihr nur menschliche Größe und Berechtigung zuzuerkennen vermögen. Aber erleichtert wird uns das Mitfühlen, wenn seine Überzeugung unsere Zustimmung erlangt, und unmöglich wird es uns gemacht, wenn wir sie ablehnen als hohlen Phrasenschwulst.

Nicht anders steht es mit dem eigentlichen Ideengehalt von Dramen und Romanen. Man kann zur rücksichtslosen Wahrheitsbegeisterung, die Ibsen zu seiner Gesellschaftskritik in den Stützen der Gesellschaft und den Gespenstern treibt, in verschiedenster Weise Stellung nehmen. Man kann ihre Berechtigung dahingestellt sein lassen und sich an ihr freuen als an dem Ausfluß eines hohen, seinem Ideal bedingungslos hingegebenen Geistes. Aber ist das nicht ein schwächliches Verhalten, so schwächlich als der rein ästhetische Genuß eines philosophischen Systems? Fordert Ibsen nicht selbst die Stellungnahme zur Frage der bedingungslosen Wahrhaftigkeit heraus, die er vertritt? Nimmt man aber Stellung, so ist es für den ästhetischen Wert von Ibsens Dramen nicht gleichgültig, ob sie zustimmend oder ablehnend ausfällt. Der Zustimmende wird in diesen Dramen eine Persönlichkeit am Werk sehen, die mit scharfem Blick die Gesellschaftsschäden durchschaut und tapferen Sinns das heilende Messer legt an eiternde Geschwüre. Der Ablehnende wird der Überzeugungstreue und der sittlichen Tapferkeit Ibsens die Schönheit nicht absprechen, aber sie wird ihm beeinträchtigt werden durch den Eindruck, daß ein einseitiger Wahrheitsfanatismus dem Dichter den Blick für die Bedingtheiten der Gesellschaft und der in

ihr wirksamen Kräfte getrübt hat. Das Urteil über die Wahrheit gewinnt eben sofort Bedeutung für die ästhetische Wertung. In jenem Ibsen waltet eine viel höhere Kraft der Geistigkeit als in diesem und mit der höheren Kraft auch die höhere Schönheit; denn Kraft ist Schönheit.

In der lehrhaften Dichtung hängt der ästhetische Wert vollends an der Wahrheitsfrage. Ein guter Teil des ästhetischen Reizes beruht in ihr auf dem sicheren Erfassen der Wirklichkeit, auf dem klaren Blick und dem treffenden Urteil des Dichters gegenüber den Erscheinungen des Lebens und der Kunst. Der ästhetische Wert von Schillers Epigramm über die Halbdichter und die in ihnen dichtende Sprache fällt für den fast ganz dahin, der Schillers Urteil die Berechtigung abspricht. Verkennung der Wirklichkeit bekundet eine geistige Schwäche, die wie alle Lebensschwäche unschön ist.

Es ergibt sich also die Tatsache, daß ästhetische Werte vorhanden sind, die nicht unter Ausschaltung der Wahrheitsfrage zu erfassen sind, sondern nur nach ihrer Lösung. Gleichwohl bleibt es dabei, daß wenigstens zunächst das intellektuelle und praktische Interesse, das wir an den Ideen des Dichters nehmen, die ästhetische Auffassung in den Hintergrund schiebt. Bei Dichtungen, die vom Dichter lehrhaft gemeint sind, ist das ohne Bedenken, da entspricht es der Absicht des Dichters. Anders bei den Werken hoher Kunst, die über die Linie der Bildhaftigkeit nirgends hinausgehen. Man kommt über einen eigentümlichen Zirkel nicht hinaus; die Anerkennung der Wahrheit von Gedanken und Grundsätzen steigert den ästhetischen Genuß und doch drängt sie zunächst einmal über das Ästhetische hinaus. Wem ein Dichtungswerk die Lösung tiefer Lebensfragen bringt, wer sich von ihm in seinem Gewissen gepackt und in seiner Gesinnung bestärkt fühlt, der sieht sich im ersten Augenblick wenigstens von der rein ästhetischen Betrachtung abgezogen. Die ästhetische Auffassung bleibt nur rein und unverfälscht, wenn der Intellekt über die Rolle einer bescheidenen Hilfskraft nicht hinauswächst und die praktische Wirkung ausgeschaltet wird. Aber was hindert daran, daß nicht nach der Überwältigung des Bewußtseins durch außerästhetische Gesichtspunkte die ästhetische Einstellung wiederkehrt und schließlich das Feld behauptet? und nur darauf kommt es an. Wem Tristan oder Parsifal zum erstenmal die Pforten einer höheren Weisheit entriegelt, den wird der Hellblick der philosophischen Betrachtung oder die Kraft der religiösen Erbauung mit solcher Gewalt treffen, daß die ästhetische Betrachtung darüber zu kurz kommt und verkümmert. Aber wenn er sich allmählich an die Wahrheit, die er hier enthüllt sich entgegentreten sieht, gewöhnt hat, dann wird er mehr und mehr sich imstande fühlen, auch

die geniale Kraft der Persönlichkeit zu empfinden und zu genießen, die mit solcher Tiefe das innerste Wesen der Welt erschaut und gestaltet hat. Dann wird das Intellektuelle zurücktreten und die Dienerrolle einnehmen, die ihm für den ästhetischen Genuß allein zukommt. Es wird nur noch Gradmesser sein für die Lebenshöhe einer Persönlichkeit, die einen solchen Tiefblick der Erkenntnis getan hat.

Und ähnlich wird es auch bei den vielen Beobachtungen aus Leben und Kunst sein, denen wir allenthalben in den großen Werken der Dichtkunst begegnen. Im ersten Augenblick überrascht der Gedankeninhalt, sobald aber die Überraschung geschwunden ist, wird der Blick frei für die Persönlichkeit, die aus ihnen aufleuchtet, und die Freude an der Wahrheit der Beobachtung wird übertönt von der Freude an der Geisteskraft der Persönlichkeit, von der die Sicherheit ihrer Wirklichkeitsbeobachtung Zeugnis ablegt. Die Befriedigung über die Wahrheit des Gesagten wandelt sich in das Wohlgefallen an der (geistigen) Schönheit des Redenden. Das aber ist das eigentliche Charakteristikum der Erkenntnis in der Poesie: sie erreicht ihren ästhetischen Höhepunkt, wo der Dichter zum *vates,* zum Seher wird. Aber eben damit droht sie die Grenze des Ästhetischen zu überschreiten, und nur eine energische Konzentration des Blicks auf die Lebenshöhe der Persönlichkeit, die sich in der Erkenntnis bekundet, vermag den Leser wieder zurückzurufen zur bildhaften Betrachtung, die das Wesen des Ästhetischen ausmacht.

V.

Zur Methodik der musikalischen Geschichtschreibung.

Von

Hans Joachim Moser.

Die Musikhistoriker (wie die Kunstwissenschaftler wohl überhaupt) folgen heute überwiegend der Anschauungs-, Forschungs- und Darstellungsweise der modernen Naturwissenschaft, d. h. sie suchen den noch täglich stark wachsenden Erfahrungsstoff bis in die feinsten Veräderungen auf ein umfassendes Bestimmungssystem zu verteilen und dieses unter dem allbeherrschenden Gesichtspunkt des Entwicklungsgedankens zu begreifen. Also gewissermaßen eine Arbeitsweise teils nach Linné, teils nach Darwin. So vorzüglich die Übertragung beider Methoden auf unsere Disziplin an sich paßt, so birgt sie doch in ihrer heute fast ausschließlichen Anwendung Gefahren, auf die im folgenden aufmerksam gemacht werden soll. Dabei wird sich hoffentlich genug positiver Gewinn ergeben, um auch gelegentliche Kritik zu entschuldigen und zu weiterer Arbeit anzuregen.

Die übliche Rubrizierungstechnik zeitigt meines Erachtens vor allem zweierlei bedenkliche Begleiterscheinungen. Einmal bleibt man leicht beim Beschreiben des äußerlichen Tatbestandes, der Registrierung formaler Dinge stehen, statt mit der Feinfühligkeit des Ästhetikers bis ins Lebensmark des zu behandelnden Kunstwerks vorzudringen. Für diese seelischen Unterscheidungen ist eben in solchem, rein morphologisch gedachten Schema schwer Platz zu finden [1]). So wird leicht als Selbstzweck angesehen, was immer nur Vorarbeit zu dem eigentlichen Ziel sein sollte: dem Begreifen des Kunstwerks als Lebensäußerung, ja als Seelenträger. Der zweite mögliche Nachteil, dem manchmal gerade besonders fleißige, stoffreiche Arbeiten anheimfallen, liegt darin, daß vorwiegend unterschieden, getrennt, auseinanderseziert wird, statt lieber im Einzelfall vor allem das Allgemeine, Gemeinsame, Einende aufzuzeigen, dessen Nachweis in weit höherem Maße bereichern und unterrichten würde. So steht man schließlich verwirrt vor einer schwer

---

[1]) Mit Recht spricht Geoffroy de St. Hilaire vom »bloß Akzessorischen« der Form.

übersehbaren, fast amorphen Anhäufung ungefähr gleichgeordneter Zellen, statt sich in einem hochgegliederten Organismus rasch zurecht zu finden, wo Wichtiges wichtig, Nebensächliches nebensächlich heißen darf. Diese Verkennung des Wissenschaftszweckes wurzelt gleichermaßen in dem heutigen Drang, überall Individuen anzuerkennen, auch dort, wo es sich meist bloß um Typenvertreter handelt, in dem bienenmäßigen Ehrgeiz nach Vollständigkeit und in dem Mangel an architektonischer Kraft zu vereinfachender Ideenbildung. Statt der geschilderten, naturkundlichen Diagnostik brauchen wir einen tüchtigen Zuschuß vom Tiefschauen jenes Goethe, der es als seine Hauptaufgabe bezeichnete, in den Dingen das Bindende, Bleibende zu erkennen, oder wie Plato sagt, die Dinge zu Einheiten zusammenzuschauen.

Der musikgeschichtliche Darwinismus ist dem übertriebenen Linnéismus im Prinzip insofern nahe verwandt, als er an die Stelle eines schier unendlichen Nebeneinanders ein fast endloses Nacheinander setzt. Mit Maßen gehandhabt, ist er an sich selbstverständlich ebenso berechtigt wie die erstgenannte Methode. Aber wie es im Begriff aller »Geschichte« liegt [1]), verführt er unschwer dazu, selbst unbezweifelbares »Sein« in »Werden« aufzulösen und dem Auge damit die letzten Festpunkte zu rauben, an denen sich noch das Zeitmaß der geistigen Bewegungen ablesen läßt. Diese Gefahr scheint mir neuerdings besonders in Sachen der Tonpsychologie zu drohen, wo z. B. ungefähr alle zu historischer Zeit in der europäischen Musikgeschichte auftretenden musiktheoretischen Verschiedenheiten gern als geschichtliche Wandlungen im Empfinden ein und derselben, in sich ziemlich gleichartigen Gesamtrasse aufgefaßt werden. Weit eher dürfte es sich um ein bleibendes Nebeneinander mehrerer fast unwandelbarer psychologischer Völkeranlagen handeln, deren jede nur zu anderer Zeit in den Vordergrund der musikalischen Ereignisse gezogen worden ist. Und das bedeutet doch etwas fundamental Anderes! Wenn mir kürzlich ein Tonpsychologe allen Ernstes versicherte, die von ihm experimentell festgestellte Vorliebe der Japaner für Sekundenzusammenklänge stelle ein »früheres Entwicklungsstadium des Konsonanzhörens« dar, so ist das doch eine seltsame Ausgeburt der ewigen Evolutionsidee; — beziehe ich mein Mehl nacheinander von verschiedenen Mühlen, so kann ich doch nicht seine wechselnde Beschaffenheit auf eine »Entwicklung« der Mühlengattung zurückführen, sondern höchstens auf die Verschiedenartigkeit der einzelnen Mühlen untereinander! Psychologische Funktionen wandeln sich nicht so rasch wie zeitgeschichtliche

---

[1]) Goethe sagt mit Recht, allzuvieles Fragen nach den Ursachen sei gefährlich, man solle sich lieber an die Erscheinungen als gegebene Tatsachen halten.

Moden, die europäische Musikgeschichte in ihrer größten Vereinfachung ist nicht so sehr die Entwicklungsgeschichte des Harmonieempfindens, als vielmehr der Kampf einer von vornherein horizontal und einer *a priori* vertikal hörenden Rasse um die Hegemonie. Wenn allmählich der Sieg sich immer mehr auf die Seite der letzteren Musikauffassung unter teilweiser Aufsaugung der Gegenpartei geneigt hat, so zeigt sich das Bild einer Entwicklung höchstens in der von beiden derweil durchgearbeiteten Materie [1]. Auch hier wäre es von erheblichem Vorteil, wollte man weniger betonen, was die Zeiten unterscheidet, sie zu Epochen auseinandertrennt, sondern wenn man auch dasjenige scharf beleuchtete, was durchgängig, über die Wandlungen der Jahrhunderte hinweg, Gemeinbesitz der Tonsprachen geblieben ist und bleiben mußte, weil es im unwandelbaren Untergrund der seelischen Anlagen verankert lag.

Dies gesuchte Gemeinsame nach verschiedenster Blickrichtung finden wir in dem, was man als »Stil« bezeichnet. Doch hüte man sich, den Begriff so obenhin zu verstehen, als beträfe er bloß die leicht greifbaren Äußerlichkeiten, Schnörkel, Manieren bestimmter Zeiten und Gegenden. Wird man auch nie den eigentlichen Kern und Inhalt als »Stil« miteinbegreifen dürfen, so umfaßt er doch gegenüber dem Einzelfall die gesamte Haltung, Prägung, Äußerungsart einer künstlerisch-schöpferischen Stelle und bildet damit einen integrierenden Bestandteil ihres Wesens. Daß übrigens Form und Inhalt hier wie in aller Kunst sich gegenseitig auf das Engste durchdringen, sich also nicht streng scheiden lassen, werden wir noch mehrfach bestätigt sehen [2].

Je nachdem nun als die genannte schöpferische Instanz ein Volkstum, ein Zeitalter, eine Persönlichkeit oder eine Werkgattung betrachtet wird, legen sich gleich feinen Staubteilchen vier Stilarten distanzierend über den Kern des Kunstwerks, den rein zu erschauen das Ziel aller kunstwissenschaftlichen Bemühung sein muß: Volksstil, Zeitstil, Persönlichkeitsstil und Werkstil. Die Betrachtung dieser anscheinend ziemlich elementaren Begriffe in ihrem gegenseitigen Verhältnis wird unsere volle Aufmerksamkeit beanspruchen, da sie uns helfen soll, das einzelne Kunstwerk vierfach mit den erwünschten großen Gemeinsamkeiten zu verklammern.

Der musikalische Volksstil (auch zum Rassenstil erweiterbar) begreift in sich das allen Volksgenossen (ziemlich gleichgültig welcher

[1]) Vgl. auch die bedeutsame Auseinandersetzung von Curt Sachs (Archiv für Musikwissenschaft I, S. 5), wie man das Problem des Streichbogens aus einer ethnologischen zu einer chronologischen Angelegenheit verzerrt hat.

[2]) Schiller erklärt es einmal geradezu als die Aufgabe des Künstlers, Inhalt in Form umzuwandeln.

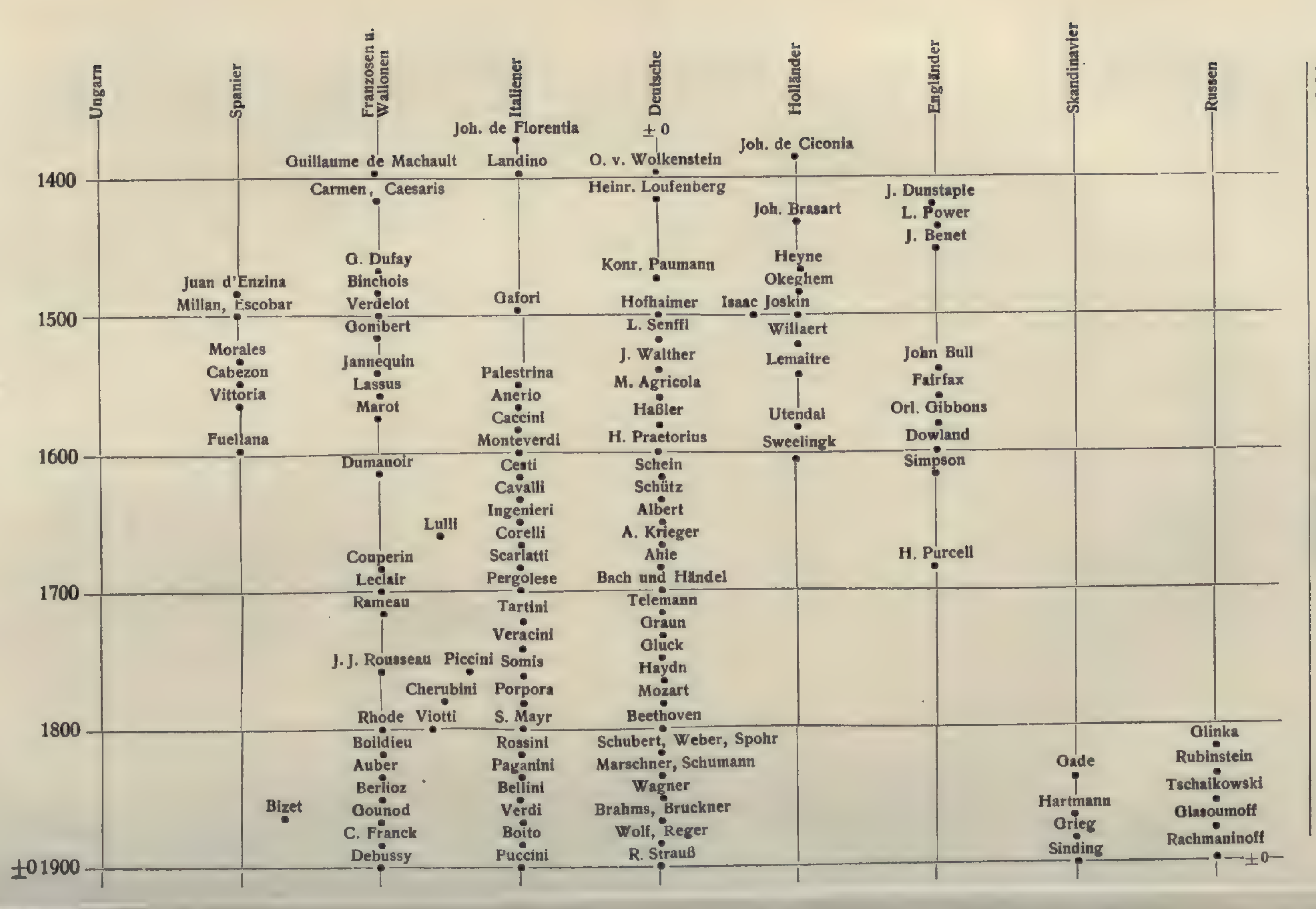
Zeit) gemeinsame, sie von den Angehörigen eines fremden Volkstums scheidende tonkünstlerische Empfinden, ihre besondere Anlage, Musik zu hören und zu gestalten. Die verschiedenen Volksstile bedeuten ein räumliches Nebeneinander paralleler Fasern, das quer zum Ablauf der Zeiten geht.

Der musikalische Zeitstil wiederum umfaßt die für alle Angehörigen einer gewissen Epoche fast ohne völkische Begrenzung charakteristischen Eigenheiten der Ausdrucksgebung, des Musikverständnisses. Das Nacheinander der verschiedenen Zeitstile kreuzt rechtwinklig die Stränge der musikalischen Nationalbegabungen. Veranschaulichen wir uns diesen Sachverhalt mit Hilfe eines ebenen Koordinatennetzes, in dessen Achsenkreuz wir selber als Deutsche des beginnenden 20. Jahrhunderts stehen (siehe folgende Seite).

In den verschiedenen Koordinatenschnittpunkten oder -vierecken stehen die schöpferischen Einzelpersönlichkeiten je nach der Zeit und dem Volkstum, denen sie angehören. Selbstverständlich sind sie nicht restlos als deren einfache Produkte in zwei Multiplikanden zerlegbar — die Persönlichkeit ist, so stark Raum und Zeit sie auch beeinflussen mögen, etwas in sich absolut Neues, Einzigartiges, Unteilbares. Wir sind jedoch gezwungen, sie unter den Anschauungsformen von Raum und Zeit zu sehen, sie also in diesen auch gehörig einzuordnen, mit denen sie bis in die inneren Bezirke ihres Wesens hinein vielfältig verzahnt und verwachsen ist.

Man verlange übrigens von obigem Koordinatennetz nicht mehr als es leisten kann. Die wirklichen Gefühlsabstände zwischen uns und den dort verzeichneten Meistern könnte es nur in dem Fall liefern, daß es gelänge, die einzelnen Nationen genau nach dem Grad ihrer Gefühlsverwandtschaft mit uns auf der Abszissenachse einzutragen, und daß die zeitstilistischen Unterschiede von Jahrhundert zu Jahrhundert zurück immer gleichblieben. Beides ist nicht der Fall. Obendrein vermag die geniale Persönlichkeit alle Abstände, die Zeit- und Volksstile schaffen, regelwidrig zu überspringen. Die Schöpferkraft eines Shakespeare, Isaac, Lionardo tritt uns oft erstaunlich »modern« gegenüber, und auch der hochbegnadete, reproduzierende Interpret vermag entsprechend in entgegengesetzter Richtung fernstliegende Denkmäler intuitiv sich nahe zu bringen. Unsere Figur sollte nur ungefähr andeuten, welch verschieden mächtige Schichten zeitlicher und völkischer Stilabstände wir durchdringen müssen, um der historischen oder landfremden Schöpferpersönlichkeit unmittelbar gegenübertreten, sie naiv genießen zu können.

Streng genommen ist ja nur der Autor selbst das ideale Publikum; wie Schumann an Mendelssohn schreibt (12. November 1845):



Ungarn
Spanier
Franzosen u. Wallonen
Italiener
Deutsche
Holländer
Engländer
Skandinavier
Russen
1400
1500
1600
1700
1800
±0 1900
±0
Joh. de Florentia
O. v. Wolkenstein
Joh. de Ciconia
Guillaume de Machault
Landino
Carmen, Caesaris
Heinr. Loufenberg
J. Dunstaple
L. Power
Joh. Brasart
J. Benet
G. Dufay
Konr. Paumann
Heyne
Juan d'Enzina
Binchois
Okeghem
Millan, Escobar
Verdelot
Gafori
Hofhaimer
Isaac
Joskin
Gonibert
L. Senffl
Willaert
Morales
Jannequin
J. Walther
Lemaitre
John Bull
Cabezon
Palestrina
M. Agricola
Fairfax
Vittoria
Lassus
Anerio
Haßler
Utendal
Orl. Gibbons
Marot
Caccini
H. Praetorius
Sweelingk
Dowland
Fuellana
Monteverdi
Dumanoir
Cesti
Schein
Simpson
Cavalli
Schütz
Ingenieri
Albert
Lulli
Corelli
A. Krieger
Couperin
Scarlatti
Ahle
H. Purcell
Leclair
Pergolese
Bach und Händel
Rameau
Tartini
Telemann
Graun
Veracini
Gluck
J. J. Rousseau
Piccini
Somis
Haydn
Cherubini
Porpora
Mozart
Rhode
Viotti
S. Mayr
Beethoven
Glinka
Boildieu
Rossini
Schubert, Weber, Spohr
Rubinstein
Auber
Paganini
Marschner, Schumann
Gade
Berlioz
Bellini
Wagner
Tschaikowski
Bizet
Gounod
Verdi
Brahms, Bruckner
Hartmann
Glasoumoff
C. Franck
Boito
Wolf, Reger
Grieg
Rachmaninoff
Debussy
Puccini
R. Strauß
Sinding

»So wie der Komponist kennt und versteht doch niemand sein Werk.« Aber jeder Kunstgenuß müßte einzig auf den Schöpfer beschränkt bleiben, wenn uns nicht das Phänomen der Einfühlung gestattete, auch noch den nicht völlig konformen, bloß ähnlichen Empfindungsorganismus zu verstehen. Diese Einfühlung wird zu einer Gefühlsumstellung von erheblichen Ausmaßen, wenn die Objekte des Kunstgenusses (und Genießender muß auch der Kunstgelehrte über alles Wissen hinaus stets bleiben!) durch starke stilistische Schranken von uns abrücken. Hier ergeben sich schließlich auch Grenzen der Umstellungsfähigkeit; ein Bild wird uns am besten zur Veranschaulichung helfen.

Der fremde Volks- und Zeitstil gleicht einer leicht gefärbten Fensterscheibe, durch die man in einen Garten schaut. Solange man dabei durch weißes Glas zu blicken glaubt, müssen die Tönungen der Landschaft stutzig machen. Erkennt man jedoch als Ursache die Färbung des Glases, so zieht man sogleich instinktiv die aus diesem Umstand entspringenden besonderen Wirkungen ab und kann sich recht wohl eine Vorstellung vom wahren Eindruck des Gartens jenseits des bunten Glases machen [1]. Geht die Einbildungskraft eines Kunstgenießers nicht weiter, kann sie über die platte Feststellung des realen Sinneneindrucks nicht hinaus, so lasse er getrost die Hände von der Beschäftigung mit historischen und landfremden Künstlerpersönlichkeiten; er würde ihnen nur die eigene Beschränktheit in die Schuhe schieben. Versteigt sich jedoch die Färbung der bunten Scheibe bis ins Giftgrüne, ins Knallrote, tritt womöglich noch ein verzerrender Schliff hinzu, so wird alle Anschmiegsamkeit der Vorstellungsgabe nicht mehr gestatten, unter Ausschaltung des störenden Mediums das dahinterliegende Bild im wahren Licht und wahrer Form zu sehen. Ohne Gleichnis gesprochen: einem derartig abstrusen Zeit- oder Volksstil gegenüber versagt, allem Wissen unbeschadet, die aufbauende Kraft der Phantasie, und wir dürfen als Kunstästhetiker getrost resignieren.

Wie eng in naiveren Zeiten die Grenzen der Gefühlsdehnbarkeit sind, beweisen z. B. verhängnisvoll die lange wörtlich geglaubten Worte des Tinctoris, erst seit etwa fünfzig Jahren (also rund seit 1450) komponiere man genießbare Musik; für die ästhetische Hartmäuligkeit eines ganzen Volkstums könnte man das vielfache Unverständnis der römischen Zeugen für die Musikalität der Germanen nennen, für die Unbiegsamkeit der Einzelpersönlichkeit etwa Tschaikowskis Behauptung, Brahms hätte keine Melodie, Hugo Wolfs Verständnis-

---

[1]) Bedeutsam ist das Geständnis Hugo Riemanns (Folkloristische Tonalitätsstudien I, S. VI), er habe sich schließlich in die fremde Pentatonik so hineingedacht, daß ihm jetzt gelegentliche Verstöße gegen deren Geist in keltischen Denkmälern bereits als solche gefühlsmäßig auffielen.

losigkeit für Brahms, dessen Blindheit für Bruckner usw. Andere Personen (z. B. Liszt), Völker (z. B. die Juden), Zeiten (Romantik) sind wieder durch eine erstaunliche Weite der ästhetischen Umstellungs- und Einfühlungsgabe ausgezeichnet.

Der Begriff des Persönlichkeitsstils ist an sich leicht zu fassen — er betrifft die Charakteristika der künstlerischen Handschrift, sozusagen die Physiologie der einzelnen Künstlerschaft, die jenseits von räumlichen und zeitlichen Gemeinsamkeiten alle Äußerungen der schöpferischen Monade als zu dieser gehörig erkennen läßt. Wenn man ein unbekanntes Tonwerk, gleichgültig welcher Gattung und welchen Inhalts, erstmals hört und nach wenigen Takten unwillkürlich sagt: »Das ist Bach, das ist Schubert, das ist Brahms«, so empfindet man eben deutlich den betreffenden Persönlichkeitsstil, der zwar während eines langen Schöpferlebens erst allmählich zum vollen Durchbruch gelangen kann — man denke an Wagner —, an sich aber eigentlichen Veränderungen nur in geringem Maß zu unterliegen pflegt. Denn was man als Jugend-, Reife- und Altersstil eines Meisters zu unterscheiden pflegt, geht zum guten Teil besser auf Rechnung der wechselnden Zeitstile; man denke an Schein, dessen Schaffen halb noch dem polyphonen, halb schon dem Generalbaßzeitalter angehört, denke an Beethoven, dessen Lebenszeit vom galanten Zeitalter über Directoire und Empire bis in die Hochromantik reicht. Wie die physiologischen Anlagen des Schaffenden seinen persönlichen Stil bis ins einzelne beeinflussen können, ist ja aus der Malerei bekannt — man erinnere sich der Theorien, die Grecos Perspektive, Rembrandts Kolorit auf die besondere Beschaffenheit ihrer Augen zurückführen, man halte sich an das Wort des jungen Joachim zum jungen Brahms [1]) (Heidelberg, Juni 1856): »Dein Ohr ist so an rauhe Harmonie gewöhnt, von so polyphoner Textur, daß du selten die Stimmen im gegenseitigen Zusammenstoß allein erwägst — weil sich bei dir gleich das Gehörige, Ergänzende dazugesellt.«

Sicher spiegeln sich diese verschiedenen persönlichen Hörstile besonders stark in der Instrumentationstechnik der einzelnen Meister, wenn auch dabei die Zeitstile ein Wort mitgesprochen haben [2]). Klingt uns z. B. das Orchesterkolorit eines Brahms im Vergleich zum Weberschen oder Wagnerschen oft fahl, herb, säuerlich, so ist das (von jugendlichen Ungeschicklichkeiten natürlich abgesehen) kein Mangel

[1]) Briefwechsel zwischen Brahms und Joachim, herausgegeb. von Andr. Moser (Deutsche Brahmsgesellschaft, 1908, 2. Bde.).

[2]) Welche Barbarei bedeutet daher das Unterfangen, Beethovens Symphonien für modernes Orchester uminstrumentiert herauszugeben! Man denke sich Raffaels Gemälde von Lovis Corinth »auf modern« neugemalt!

an Können, wie vielleicht teilweise bei R. Schumanns Tüpfeltechnik, sondern ein Merkmal seines spezifischen Gehörssinnes, das wir als Kennzeichen seines persönlichen Dunstkreises ohne Kritik hinzunehmen haben [1]).

Sehr verschieden hat sich der Persönlichkeitsstil jeweils zum Zeitstil und Volksstil verhalten; hier machen sich die Probleme des Individualismus und der Originalität geltend. Im allgemeinen tritt der Persönlichkeitsstil erst dann in unser Bewußtsein, wenn er sich zu Zeit- und Volksstil in Gegensatz stellt. Gelegentlich kann er einen ganzen Zeit- oder Volksstil sogar in sich aufsaugen: sprechen wir vom Bach-, vom Mozartstil, so fassen wir gleich die meisten Zeitgenossen des betreffenden Meisters mit ein; wir reden von Bizetstil und meinen »spanisch«, von Griegkolorit und meinen »skandinavisch«. Je größer der zeitliche und völkische Abstand zwischen uns und der stilistischen Persönlichkeit wird, desto mehr verschwindet der in Wahrheit vielleicht stark ausgeprägte Unterschied zwischen ihr und ihrem zeitlichem bzw. nationalen Stilhintergrund für unser Auge; das ist allgemeines perspektivisches Gesetz. Vergleicht man heute z. B. die Opern Glucks und Piccinis, so ist ihr gemeinsamer Zeitstil für uns so hervorstechend, daß die Differenz der Persönlichkeitsstile (ihre abweichenden Theorien waren ja nur letzter Ausfluß dieser Verschiedenheiten) kaum mehr merklich ist und wir uns erstaunt fragen, worüber sich die Pariser vor 150 Jahren eigentlich in den Haaren gelegen haben. Im übrigen ist es durchaus nicht, wie heute so gern behauptet und gefordert wird, ein Hauptmerkmal wahrer Begabung, daß die schaffende Persönlichkeit sich durch Eigenart des Stils möglichst weitab von Zeit- und Volksgenossenschaft stellen solle.

Die exzentrische Originalität des Persönlichkeitsduktus ist als natürlich erwachsenes Phänomen nur gewissen Zeit- und Volksstilen eigen gewesen, z. B. der italienischen Spätrenaissance, der deutschen Romantik, während andere Epochen, die man mit Recht als klassische bezeichnet [2]), einen Persönlichkeitsstil gezeitigt haben, der seine Vollendung gerade in der Ausprägung des Allgemeingültigen, die Kulturwelt

[1]) So hat es mich stets geärgert, wenn selbst ein Freund des Meisters, E. Rudorff, behauptete, die Haydnvariationen seien eins der schlechtest instrumentierten Stücke, die er kenne. Ein anderes ist es, wenn Brahms nach Anhörung eines neuen Orchesterwerkes auf den Rat sachverständiger Freunde noch mancherlei an der Instrumentation änderte: das reale Klangbild widersprach denn eben dem vorgestellten, und praktische Erwägungen (Verdeckung eines Soloinstruments usw.) machten sich geltend. In seinen Fassungen von letzter Hand jedoch haben wir unbedingt den Willen des Meisters zu ehren.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz »Die Romantik und ihr Widerspiel« im »Roten Tag« vom 1. August 1916.

Einigenden, gesehen hat [1]). Freilich haben die bildenden Künste es leichter, derartig überzeitliche, übervölkische, überpersönliche Menschheitswerte zu stabilieren, als die Kunst der Töne. Denn Malerei und Plastik finden, sie seien so expressionistisch gerichtet wie sie wollen, einen kommensurablen Festpunkt für alle Völker, Zeiten und Individualitäten in dem Vorbild einer außermenschlich existierenden Natur — die Musik jedoch bildet mittels eines nur innermenschlich erdachten Materials reiner Töne einzig innermenschliche Natur (Affekte) nach, kann also weiteste Gültigkeit nur haben, soweit ihr Material und ihr Ideal noch in ungefähr gleicher Bedeutung verstanden wird, d. h. nur innerhalb enger Rassengrenzen. So wird schon von Natur der Stil schöpferischer Musikpersönlichkeiten dem Individualismus, der Originalität besonders stark zuneigen. Trotzdem ist es kein Tadel, sondern nur die einsichtsvolle Feststellung eines Tatbestandes, wenn Brahms einmal im Hinblick auf die Wiener Klassiker ungefähr sagt [2]): »Wenn man solche Partitur mittendrin aufschlägt, kann man manchmal ein Dutzend Seiten lang im Zweifel sein, ob sie von Haydn oder Mozart oder Beethoven ist.« Oder wenn Schumann (31. Mai 1849) an Liszt schreibt: »... Alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen, und Bach, Händel, Gluck, später Mozart, Haydn, Beethoven sehen sich an hundert Stellen zum Verwechseln ähnlich (doch nehme ich die letzten Werke Beethovens aus, obgleich sie wieder auf Bach deuten). Ganz original ist keiner.«

Ob, wieweit und in welcher Beziehung eine Persönlichkeit zu ihrer räumlichen und zeitlichen Konstellation in Übereinstimmung oder Widerspruch steht, macht eben bereits einen Teil ihres Persönlichkeitsstils aus. Haydn z. B. war als Gesamterscheinung gewiß ein genialer, echt produktiver Geist, aber Originalität der stilistischen Haltung einem Mozart, Wanhall, Dittersdorf, Kozeluch gegenüber wird man ihm nur in begrenztem Maße zubilligen können — wie wäre es sonst möglich,

---

[1]) Vgl. Goethe an Mannlich (6. August 1804): »Die besten Meister, in ihren glücklichsten Augenblicken, nähern sich der höchsten Kunst, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird.« Wie er 1795 auch einmal an Schiller schreibt: daß ihre Arbeiten verwechselt würden, sei ihm sehr recht, denn es beweise, daß sie beide über die persönliche »Manier« zum »allgemein Guten« fortzuschreiten im Begriff ständen. Vgl. auch »Wilhelm Meisters Wanderjahre« 2. Buch, 8. Kap. (Chamberlain, Goethe S. 654): »Das Halbvermögen wünscht an die Stelle des gottgegebenen Ganzen seine beschränkte Besonderheit zu setzen unter dem Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit, wogegen gerade das Genie, das angeborene Talent den willigsten Gehorsam leistet.« Goethe betrachtet den »Respekt vor dem, was man konventionell nennen könnte,« als ein Symptom echt genialer Anlage.

[2]) Die Fundstelle ist mir leider nicht zur Hand.

daß ein so hoher Prozentsatz untergeschobener Werke ihm jetzt[1]) erst und fast nur aus Gründen des Handschriftenbefundes, nicht der Stilistik, aberkannt werden muß? Umgekehrt gibt mancher herzlich unbedeutende Kauz sich durch seine stilistische Schrullenhaftigkeit geradezu penetrant kund.

Endlich der Werkstil, dessen Linien sich mit denen des Persönlichkeitsstils ähnlich einschlagartig verflechten, wie diejenigen von Volks- und Zeitstil untereinander. Leicht dürfte man statt dessen auch von Gattungsstil sprechen, wenn dieser Name nicht zu einseitig die formale Seite betonte, die allerdings hier wie bei den anderen Stilen die überwiegende ist. In gewissem Sinne darf man den Werkstil ebenso eine schöpferische Instanz (nicht nur eine »geschaffene«) nennen, wie Volks-, Zeit- und Persönlichkeitsstil, da die durch ihn erhobenen, eigenwilligen Forderungen nicht bloß negativ der phantasievollen Erfindung entgegentreten, sondern diese auch höchst produktiv fördern und anregen können. Schreibt jemand ein Violinkonzert, eine komische Oper, so sitzen diese Gattungen sozusagen wie gestaltgewordene Freunde mit am Schreibtisch und helfen dem Meister bei seinem Werk. Der Werkstil umfaßt in erster Linie die musikalischen Gattungstypen (man spricht von Opern-, Kammermusik-, Lied-, Symphonie-, Oratorienstil) und stellt damit zum Teil eine ähnliche Spezialisierung des Zeitstils dar, wie der Persönlichkeitsstil eine solche des Volksstils. Denn wenn die meisten Gattungen musikalischer Werke innerhalb Europas fast keine völkischen Grenzen kennen, so unterliegen sie der Begrenzung durch die Zeitläufte in umso stärkerem Maße. Man betrachte z. B. die Geschichte des Liedes als Gesamterscheinung — an der Schwelle der Epochen wird sie jedesmal zur Geschichte einer neuen Gattung, des monodischen, des chorischen, des Klavier-Liedes. Oder man denke an das Oratorium, das vor dem Wirken der Philippiner Mitte des 16. Jahrhunderts keinen ähnlichen Vorgänger kennt und im heutigen Chorwerk mit Orchester schon einen durchaus wesensungleichen Nachfolger gefunden hat.

Zum Werkstil dürfte auch der Stil der verschiedenen Besetzungen zu rechnen sein, als die akustischen Besonderheiten des Solo-, Ensemble- und Orchesterstils, die auf die Gestaltung des Gedankeninhalts, auf die dynamischen und großrhythmischen Ausmaße, das Kolorit usw. von erheblichem Einfluß sind und wieder jedesmal eine verbindende Brücke zu entsprechenden Werken anderer Persönlichkeiten, Zeiten, Völker schlagen. In engem Zusammenhange hiermit stehen

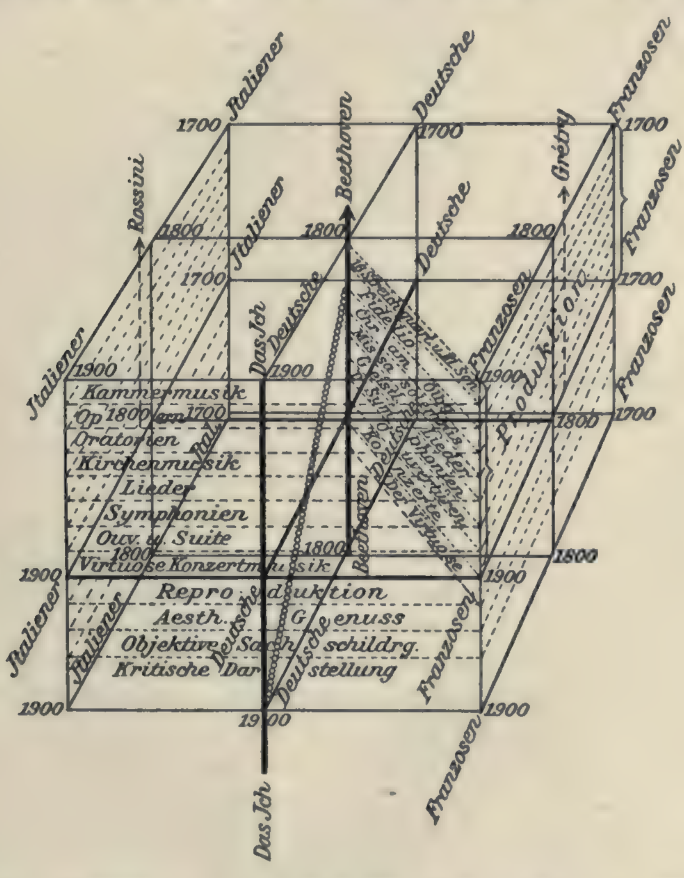
[1]) Man vgl. z. B. den Symphoniekatalog der neuen kritischen Gesamtausgabe von Haydns Werken.

die stilistischen Bestimmungen, die aus dem Wesen des ausführenden Organs hervorgehen — die Unterschiede zwischen dem Vokalstil und dem Instrumentalstil in ihren verschiedenen Unterarten nach Stimm- und Instrumentengattungen, sowie in ihrer mannigfaltigen Vermischung. Wenn Brahms z. B. eine Klarinettensonate schreibt, so formen sich aus seiner Kenntnis und instinktiven Durchschauung dieses Instrumentencharakters gewisse stilistische Eigenheiten quer zum allgemeinen Duktus seiner persönlichen Handschrift, die man nirgends in seinem Horntrio, seinen Klavierkonzerten, seinen Violinsonaten, wohl aber in der Klarinettenliteratur Mozarts, Webers, Spohrs, Schumanns, Regers wiederfinden wird.

Endlich beobachten wir im Schaffen mancher Meister noch innerhalb einer einzelnen Gattung bedeutsame Stildifferenzen. Nimmt man sich z. B. Wagner vor und isoliert von seinem Gesamtoeuvre die Chor- und Orchesterwerke, so findet man innerhalb seiner musikdramatischen Produktion während weniger Jahrzehnte mehrere ausgeprägte Stile nebeneinander: einen Lohengrin-, Tristan-, Meistersinger-, Parsifalstil. Man vergegenwärtige sich als Beleg jene Stelle aus dem dritten Aufzug der »Meistersinger«, wo Hans Sachs von König Marke spricht: welch fremde, schwüle Welt scheint da mit den chromatischen Tristanklängen plötzlich in die kraftstrotzende, taghelle Diatonik der Meistersingermusik herein! Oder man erinnere sich des Figarozitats bei Don Giovannis letztem Gastmahl — das sind nicht bloß thematische, sondern weit mehr stilistische Szenenwechsel. Ähnliche Unterschiede der Werkstile beobachtet man bei eingehenderer Vertrautheit auch zwischen Bachs Matthäus- und Johannispassion, zwischen Glucks Orpheus, Alceste und Iphigenie, zwischen Beethovens einzelnen Symphonien. Selbstverständlich sind das Dinge, die nur innerhalb der Spannweite einer sehr umfassenden Persönlichkeit Raum finden können. Man nähert sich hier der Zone, wo Stilistik überhaupt ihre Grenzen findet, weil sie sich in lauter Einzelfälle auflöst. Zudem macht hier bereits der inhaltliche Vorwurf von innen her sein Formgesetz weit stärker geltend, als es von außen her aller Stilzwang vermöchte.

Wollen wir versuchen, Persönlichkeits- und Werkstil mit Zeit- und Volksstil verbunden zu graphischer Darstellung zu bringen, so müssen wir von den Koordinaten der Ebene zu denen des Raumes übergehen; es bereitet sogar Schwierigkeit, alle vier Kategorien bloß in den drei Dimensionen des Körperlichen unterzubringen. Zugleich ergibt sich die Nötigung, gegenüber der »Produktion« als Zusammenfassung der einzelnen Werkstile die kritische Tätigkeit des Geschichtsschreibers durch die dazwischen geschobenen Schichten der »Reproduktion«, des »ästhetischen Genusses« und der »objektiven Sachschilderung« in

eine besondere Ebene zu verlegen, um den wahren Abstand zwischen den Stilen beider Tätigkeiten einigermaßen zur Anschauung zu bringen. Um die Deutlichkeit zu erhöhen, werde in nachstehender Figur nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Raume gegeben: aus den Koordinatenebenen des Zeitstils greifen wir die Jahre 1700, 1800 und 1900 heraus, aus denen des Volksstils die Deutschen, Franzosen und Italiener, von den in diesem Raumteil stehenden Personen sei Beet-

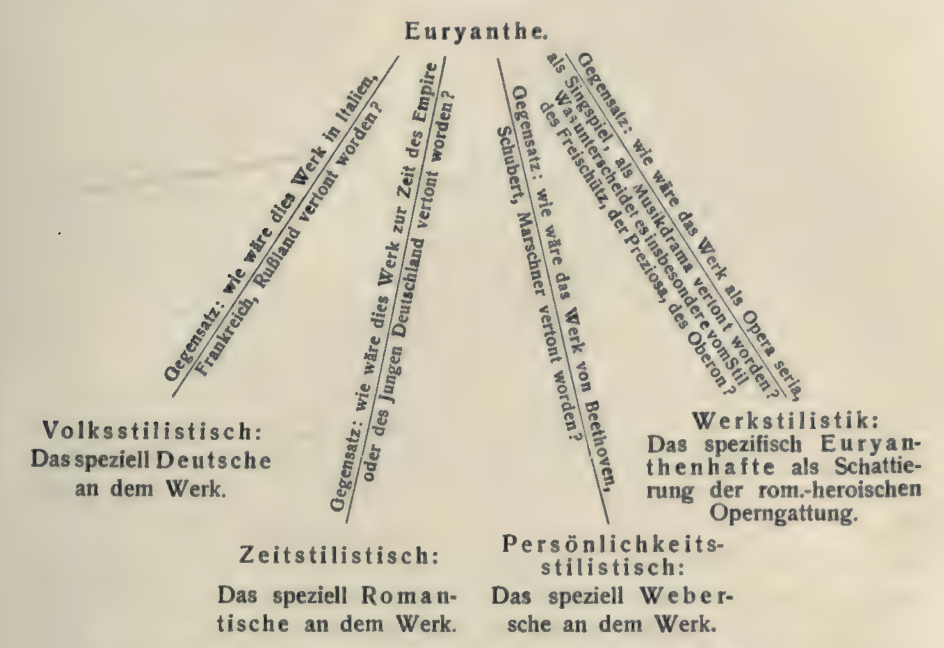


hoven im Schnittpunkt des deutschen Nationalstils mit dem Zeitstil von 1800 betrachtet. Insofern seine Schaffenszeit von etwa 1790 bis 1827 reicht und sowohl von französischem wie von italienischem Volksstil einiges in sich aufgenommen hat, dürfte man statt der hier gewählten linearen Vereinfachung eine Säulengestalt für ihn ansetzen, die nun schichtweise von den Ebenen der einzelnen Werkstile geschnitten wird. Dort schneiden nun die wagerechten Koordinatenfelder des virtuosen Konzertstils, des Ouverturen-, Symphonie-, Lied-, Kirchenmusik-, Oratorien-, Opern- und Kammermusikstils die Einzelfälle der Beethoven-

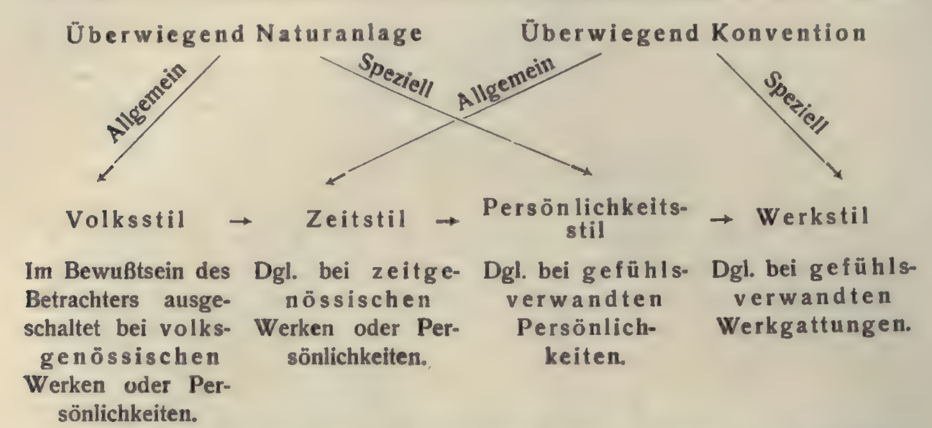
schen Ouverturen, seiner neun Symphonien, der Gellertschen Lieder, der Missa solemnis, des Christus am Ölberg, des Fidelio, der sechzehn Streichquartette und der Klaviersonaten heraus.

Wieder muß hierbei daran erinnert werden, daß die Einzelwerke nicht restlos Ergebnisse dieser sich in ihnen schneidenden Stile sind, sondern durch diese nur ihre Stellung im Erscheinungsraum erhalten, und daß es nicht möglich ist, für den in der Figur noch speziell hervorgehobenen Abstand zwischen dem Kritiker und etwa dem »Fidelio« ein wirkliches Streckenmaß zu geben. Dazu müßte, die früheren Prämissen aus der Ebene wieder vorausgesetzt, auch noch die persönliche Distanz zwischen der Persönlichkeit des Betrachters und den einzelnen Werkstilen graduell bestimmbar sein. In der Tat spielt dieser Abstand eine Rolle, denn für den ästhetischen Genuß ist es ebenso wichtig wie bei der Durchdringung der zeit-, volks- und persönlichkeitsstilistischen Trennungsschichten, ob und wieweit der kritische Betrachter den einzelnen Gattungs- usw. Stilen (etwa durch eigenes Schaffen) in persönlichem Vertrauensverhältnis oder grundsätzlicher Fremdheit gegenübersteht. Auch hier ist vom idealen Kunstwissenschaftler größte Umstellungsfähigkeit zu verlangen, auch hier kann eine einzelne geniale Leistung über die fremdartigsten Werkstile hinweg unmittelbar verwandt auf uns wirken. Man denke etwa an den uns heute absolut gleichgültigen Werkstil der instrumentalen Estampiden des Mittelalters, an den fremden Zeitstil der Troubadourepoche und an den fremden Volksstil der Provençalen — darum wirkt das Liedchen »Kalenda maya« des uns sonst kaum etwas bedeutenden Reimbault de Vaqueiras (Ende des 12. Jahrhunderts) auf uns trotzdem jung und morgenschön wie Werners Heidenröslein, denn es ist von klassischer Allgemeingültigkeit über Zeit-, Volks-, Persönlichkeits- und Werkstil hinweg.

Betrachtet man ein einzelnes Werk als der Reihe nach in die vier Verklammerungen der geschilderten Stilarten verhaftet, so ergibt sich zugleich eine wertvolle, vielfach neuartige Disposition für die Analyse — eine Art von musikwissenschaftlicher »Chri«, freilich ohne den öden Schematismus einer solchen. Zum Exempel:



Man kann die vier behandelten Stilkategorien auch als eine induktive Reihe betrachten, die vom Allgemeinen zum immer Spezielleren fortschreitet. Dann ergeben sich Volks- und Zeitstil als die weiteren, Persönlichkeits- und Werkstil als die engeren Begriffe. Volks- und Persönlichkeitsstil beruhen mehr auf eingeborener Naturanlage, Zeit- und Werkstil mehr auf Konvention; die ersten beiden sind mehr von innen heraus entstanden, die beiden letzten durch mancherlei kulturgeschichtliche Einflüsse von außen her zustandegekommen. Selbstverständlich werden im künstlerischen Schaffen Natur oder Konvention niemals rein für sich allein auftreten, stets wird eine Mischung beider vorliegen, wie sie sich überhaupt gegenseitig bedingen und ineinander übergehen. Eine von beiden Komponenten wird nur jeweils überwiegen; in welchem Verhältnis man aber die Mischung beider annehmen will, kommt letzten Endes auf die persönliche Stellung jedes einzelnen zum Problem der Willensfreiheit an — das ist nicht mehr Erkenntnis-, sondern Gefühls-, Temperaments-, Glaubenssache. Hier das Schema:



Mustert man als Abschluß unserer Betrachtungen die wichtigsten musikgeschichtlichen Veröffentlichungen des letzten halben Jahrhunderts unter den behandelten Gesichtspunkten, so ergibt sich etwa folgende Bestandaufnahme: zahlreich und vortrefflich sind die Gattungsgeschichten vorhanden, die dem Wesen des Werkstils unter dem weiteren Gesichtspunkt des Zeitstils nachgehen, die Persönlichkeitsstile dabei nur kreuzen können und die Volksstile meist achtlos beiseite lassen. Ebenso sind wir gut mit Biographien versorgt, welche die Persönlichkeitsstile im Rahmen des Zeitstils untersuchen, dabei ihrerseits die Werkstile rechtwinklig schneiden und ebenfalls dem Volksstil nur ausnahmsweise Beachtung schenken. Des weiteren besitzen wir allgemeine Musikgeschichten oder Teile von solchen, die den Höhepunkten des musikalischen Schaffens, längs der Zeitstile, quer durch die Volks- und Werkstile nachgehen, also in unserem dreidimensionalen Koordinatensystem komplizierten räumlichen Kurven folgen, die sich bald flächig, ja körperlich erweitern, bald in mehrere Stränge teilen, unter Umständen sogar auf eine Strecke hin lückenhaft aussetzen können, wenn für gewisse Zeiten, Völker, Gattungen keine Persönlichkeiten bzw. Werke vom gewünschten, der Darstellungsart genügenden Rang vorliegen sollten.

Was uns dagegen so gut wie ganz fehlt, sind einmal rein zeitstilistische Schnitte (in unserer Figur also in frontaler Ebene, quer durch die Flächen der Volks- und Werkstile), d. h. Darstellungen, die, ohne auf das entwicklungsgeschichtliche Werden der nationalen und Gattungsbesonderheiten einzugehen, etwa mit den Augen eines Burney, eines Reichardt die Musikwelt Mitteleuropas zum Beispiel im Jahre 1440, 1520, 1660 oder 1735 nach der sozialen, der produktiven, der ausübenden, der theoretisierenden Seite vor uns aufbauen würden. Zustandsschilderungen also, die in dieser freiwillig zweidimensionalen Beschränkung die bestehenden Verhältnisse und Leistungsgrade umso

plastischer darstellen könnten, was zweifellos bedeutsame neue Gesichtspunkte und Erkenntnisse gewährleisten würde. Freilich verlangt eine solche Aufgabe ein hohes Maß von anschauender Vorstellungsgabe [1]).

Ein zweites, ebenso wichtiges Desiderat wären Schnitte längs der einzelnen Nationalstile, also Geschichten etwa der deutschen, der französischen, italienischen, holländischen, spanischen, slawischen Musik. Diese dürften nun aber nicht als bloße Ausschnitte aus allgemeinen Musikgeschichten oder Erweiterungen der bereits zahlreich vorhandenen musikalischen Stadt- und Landschaftsgeschichten in der bisherigen Weise alle in dem betreffenden Gebiet geschaffenen oder aufgeführten Werke behandeln. Sondern sie müßten die plastische Herausarbeitung des einzelnen Nationalstils, also den völkischen Gesichtspunkt, stets zum Leitgedanken der Darstellung machen; freilich hätten sich die betreffenden Geschichtsschreiber vor der leicht drohenden Gefahr des künstlerischen Chauvinismus zu hüten. Letzten Endes müßte aus einer Reihe solcher Werke das Material für eine »vergleichende Geschichte der musikalischen Kulturvölker« herausspringen. Hierzu ist aber noch so gut wie nichts vorgearbeitet. Ich selbst versuche zurzeit, durch eine auf zwei Bände berechnete »Geschichte der deutschen Musik« mein geringes Teil zur allmählichen Ausfüllung dieser Lücke beizutragen.

Vielleicht fühlen einzelne Fachgenossen sich durch die vorstehenden Ausführungen angeregt, mit weiteren musikalischen Zeit- oder Volksgeschichten zur Organisation der erforderlichen Arbeitsleistung mitzuhelfen.

---

[1]) Ein derartiger, freilich halb belletristischer Versuch, auf Deutschland beschränkt, wird gegenwärtig von mir unter dem Titel »Meister Urians musikalische Denkwürdigkeiten« vorbereitet.

VI.

Heinrich Theodor Rötschers Theorie der Schauspielkunst.

Von

Robert Klein.

Heinrich Theodor Rötscher wurde am 20. September 1802 zu Mittenwalde im Brandenburgischen geboren. Er besuchte das Königliche Gymnasium zu Berlin und ließ sich 1821 an der Berliner Universität einschreiben, wo er besonders Boeckh und Hegel hörte. Zwei Semester studierte er in Leipzig. Er promovierte im August 1825 mit einem philologisch-philosophischen Werk über Aristophanes. Die Fortsetzung dieses Buches diente ihm als Habilitationsschrift. Vom Sommer 1826 bis Februar 1830 hielt er Vorlesungen an der Universität in Berlin, dann wurde er Professor am Gymnasium in Bromberg, wo er 15 Jahre tätig war. 1845 folgte er einem Ruf als Theaterkritiker an die Haude- und Spenersche Zeitung nach Berlin und schrieb für dieses Blatt bis 1863 die Theaterbesprechungen. Ein Schlaganfall setzte dann seinem weiteren regelmäßigen Wirken ein Ende. Er starb am 8. April 1871.

Rötscher gehörte zur Gruppe jener Gelehrten, in denen das Bedürfnis lebendig war, entgegen dem Subjektivismus romantischer Kritik objektive Maßstäbe an das Kunstwerk heranzutragen. Diese Bewegung entstand etwa um 1828 und hatte besonders Gans, Rosenkranz und Hotho zu ihren Vertretern. Aus ihr heraus erwuchsen die Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, zu deren eifrigen Mitarbeitern Rötscher zählt. Das damals besonders ausgeprägte Streben nach Systematik läßt es verständlich erscheinen, daß auch der Vorwurf der Schauspielkunst als Gegenstand geordneter und philosophischer Darstellung lockte, und so ließ Rötscher, Theaterfreund von frühester Jugend auf und aufgewachsen im theaterhungrigen Berlin in der Zeit von 1841 bis 1846, ein dreibändiges Werk erscheinen über die Kunst der dramatischen Darstellung. Das Buch war nicht als Lehrbuch der künstlerischen Technik gedacht, sondern es war Selbstzweck. Es zeichnet sich durch umfassende Disposition und wirkliches Kunstverständnis aus. Es ist in der dialektischen Methode geschrieben und weist alle Vorzüge und Nachteile dieser Darstellungsform auf. Es bringt Wahrheiten, die

uns heute als Gemeinplätze geläufig sind, in so geistvollem Zusammenhang, daß sie uns neu und eigenartig erscheinen, aber es ermüdet auch durch die schleppende Dreiteilung und ewige Wiederholung dialektischer Formalistik. Es ist immerhin das umfassendste und theoretisch grundlegende Buch über die Schauspielkunst geblieben. Anregungen konnte Rötscher besonders aus Engels Ideen zu einer Mimik empfangen, ebenso von Tieck, Schlegel und aus gelegentlichen Bemerkungen Solgers.

Bedeutender als in diesem Buch ist Rötscher in seinen Abhandlungen über die Kunst der Einzelanalyse, in denen er sich zur Aufgabe macht, zu zeigen, inwiefern die Idee eines Kunstwerkes sich zur Form entläßt. Nichts ist irrtümlicher, als die vorerwähnte Schule von Rosenkranz, Gans, Hotho usw. die Inhaltsästhetiker zu nennen. Rötschers ganzes Bestreben besteht darin, aus dem Formalen das ästhetische Vergnügen zu erklären. Die Freude an der Kunst wird zurückgeführt auf die Übereinstimmung von Inhalt und Form, und in der Aufzeigung dieser Architektur ist Rötscher wirklich Meister. Wenn Hebbel schreibt, Rötscher stehe darin einzig da, und wenn Bamberger meint, er habe Genie zur Kritik, so ist das nicht übertrieben. Die Abhandlungen über Hamlet, Romeo und Julia, die Wahlverwandtschaften usw. ließt man auch heute noch mit größtem Genuß und reichem Gewinn. Angeregt war Rötscher zur Einzelanalyse von Solger. Der Ausbau und die Vervollkommnung der »Dekomposition« ist durchaus sein Verdienst. — Im Philosophischen kommt Rötscher von Hegel her, den er rückhaltslos verehrt und von dessen Unfehlbarkeit er überzeugt ist. Selbst im Stilistischen läßt sich eine starke Abhängigkeit Rötschers von Hegel wahrnehmen. Einen Beweis hierfür liefert wohl schon die folgende Darstellung, in der ich, um ein möglichst objektives Bild zu geben, zumeist Rötscher selbst zu Wort kommen lasse.

Zum Schluß der Betrachtung habe ich noch die Gesichtspunkte von Rötschers praktischer Kritik zusammengestellt [1]).

---

[1]) Eine systematische Zusammenstellung der ästhetischen Grundansichten Rötschers wird demnächst im Archiv für Philosophie erscheinen.

Nachstehend sind die Hauptwerke Rötschers aufgeführt. Einfachheitshalber habe ich im Text stets die in der letzten Spalte gewählte Abkürzung zitiert.

Aristophanes und sein Zeitalter	1827	I
Abhandlungen zur Philosophie der Kunst	1837, 38, 40, 42, 47	II: A. B. C. D. E.
Über Byrons Manfred	1844	III
Die Kunst der dramatischen Darstellung	1841, 44, 46	IV: A. B. C.
Seydelmanns Leben und Wirken	1845	V
Jahrbücher für dramatische Kunst	1847, 48, 49	VI: A. B. C.
Kritiken und dramaturgische Abhandlungen	1859	VII
Shakespeare	1864	VIII
Dramaturgische Blätter	1865	IX: 1, 2, 3, 4
Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen	1867	X

I. Die Schauspielkunst.

a) Allgemeiner Teil.

α) Der Schauspieler im Verhältnis zum Publikum, zum Dilettanten und zur Kritik.

Die Kunst der dramatischen Darstellung hat die künstlerische Verwirklichung des Dramas zu ihrem Zweck. Die Schauspielkunst übt Wirkungen aus, welche an Stärke und Erschütterungen die aller anderen Künste hinter sich zurücklassen.

Das Material unserer Kunst ist die ganze Persönlichkeit des Menschen. Diese zufällige Individualität muß zum Instrument für die Kunst geformt und gebildet werden. In dieser Verstellung und Maskierung, sowie in dem Auftreten vor einer schaulustigen Menge liegt auch der Grund der Verachtung für den Schauspieler. Diese irrtümliche Mißachtung besteht in der Verkennung der Tatsachen, daß der Mime sich nicht zu einem endlichen, vielmehr zu einem idealen Zwecke verstellt. Wenn die Menge schaulustig ist, dann ist der Vorwurf ihr zu machen, nicht dem Künstler. Da nun jeder Mensch von Haus aus reden kann und auch die Gebärde hat, und da ferner die Schauspielkunst, die ihre Entstehung dem Nachahmungstriebe verdankt, anscheinend keine besonderen Schwierigkeiten bietet, so macht sich besonders in ihr der Dilettantismus breit. Gerade weil hier die empfangene Wirkung so überaus stark ist, möchte man gleich reproduzieren [1]. Ist ja doch dies das Wesen des Dilettantismus, daß er fast niemals sich in den vollen Besitz der Technik seiner Kunst setzt. Der Dilettant wird sich vorzugsweise in der Ausübung derjenigen Künste heimisch fühlen, in denen er ohne große Anstrengung schon etwas erreichen kann und Erfolge zu erringen vermag. Die schwierigsten Teile der Technik wird er vernachlässigen, weil sie ihm den Genuß erschweren. Denn der Dilettant will in der Kunst sich selbst zum Genuß bringen, während der Künstler in der Ausübung seiner Kunst sich befriedigt. Daher sich der Dilettant auf die Einzelheiten beschränken wird, die ihm gerade zusagen, die Totalität aber außer acht läßt. Ihm ist die

Entwicklung dramatischer Charaktere . . .	1869	XI
Theater und dramatische Poesie. Aufsatz im Staatslexikon von Rotteck und Welcker .	1843	St. L.
Aufsätze in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik	1827—1844	
Kritiken in der Haude- und Spenerschen Zeitung	1845—1863.	

[1] IV: A: 3—12.

Kunst stets nur Mittel für seine Erholung und zu seinem Vergnügen. Es ist natürlich, daß der Dilettantismus sich in denjenigen Künsten besonders hervortut, in denen, bei einer selbst nur mäßigen Technik, schon eine Befriedigung der Eitelkeit möglich ist, so in der Musik, der lyrischen Poesie und der Schauspielkunst. Während es dem wirklichen Künstler vor allem um die Wahrheit zu tun ist, welche er, wäre sie auch bitter, vernehmen will, geizt der Dilettant vor allem nach Lob und sieht in der Entziehung desselben nur Neid und Mißgunst. Dem wirklichen Künstler sind seine Schöpfungen Notwendigkeiten, dem Dilettanten seine Produktionen mehr Zufälligkeiten, die auch ebenso hätten unterbleiben können. Der Künstler duldet für seine Kunst und verliert niemals den Mut, für sie zu wirken, der Dilettant wird durch Schwierigkeiten nur abgeschreckt und resigniert zuletzt. Der tiefere Grund hierfür liegt darin, »daß der wahre Künstler ein Geschöpf von Gottes Gnaden ist, der Dilettant aber sich niemals zur vollen Göttlichkeit aufschwingt«[1]).

Schließlich ist noch zu sagen, daß der Dilettant, um sich ein gewisses Relief zu geben, und sich dem Künstler gleichzustellen, auch in seinen Urteilen über die Leistungen anderer strenger sein wird als der Künstler, denn ihm fehlt vor allem die Keuschheit des Künstlers und die Demut vor der Idee.

Dem wahren Schauspieler tut also, wie jedem anderen Künstler, vor allem eine systematische Vorbildung not. Jede Kunst, wie wir wissen, ist eine Durchdringung des Allgemeinen und Individuellen; die Schauspielkunst eine Durchdringung der Schönheit und Wahrheit. Treten diese beiden Elemente gesondert auf, so ist dies der Kunstleistung nachteilig. Es folgt daraus eine dreifache Stellung des Schauspielers zum dramatischen Charakter:

1. Darstellung und Vollendung des dramatischen Charakters decken sich.

2. Wo die ideale Seite überwiegt, läßt der Schauspieler nach dem Individuellen gravitieren und ergänzt.

3. Je mehr hingegen ein Charakter nach der Seite der Naturwahrheit gravitiert, desto mehr hat der darstellende Künstler ihm Idealität zu verleihen.

Zu erwähnen wäre noch der skizzierte Charakter, für den z. B. Oranien und Alba im Egmont genannt werden können. Hier muß der Schauspieler auf die ganze Ausführung besondere Sorgfalt verlegen, um uns ebenfalls das Bild eines in sich fertigen und runden Menschen zu liefern[2]).

---

[1]) X: 57 ff.

[2]) IV: D: 55.

Was das tatsächliche Alter des Mimen betrifft, so ist Hauptforderung, daß er uns die Illusion des Darzustellenden verschafft. Wenn er nur, wo er jung zu sein hat, jugendlich aussieht, so ist gleichgültig, wie alt er in Wahrheit ist. Dies gilt auch bei den Franzosen, während der Deutsche verkehrterweise Natur mit Kunst verwechselt.

Wenn der wahre Künstler, der oft von der Mitwelt mißverstanden wird, auf die Anerkennung der Nachwelt hoffen kann, so ist dem Schauspieler dieser Trost versagt; er ist ganz an die Gegenwart gewiesen. Bei ihm ersetzt gewissermaßen die Intensität des augenblicklichen Siegs über das Gemüt die ihm fehlende Extensität in der Zeit. Daraus erklärt und rechtfertigt sich auch der Beifall; verdammenswürdig ist die Gunstbuhlerei.

Soweit das Verhältnis des Schauspielers zum Publikum. Einen kurzen Blick wollen wir werfen auf seine Beziehungen zur Kritik. Zwar ist die Theaterkritik heruntergekommen und der Schauspieler hört nicht auf sie; sie muß aber gehoben werden. Es ist der Instinkt des Künstlers, beim Kritiker ein entwickelteres Bewußtsein, eine tiefere Einsicht in die Geheimnisse seiner Kunst vorauszusetzen, welche bei dem mit einer gewissen Naturnotwendigkeit Schaffenden nie in so zusammenhängender Weise lebendig sein kann. Der Künstler will also an dem wahren Kritiker sein natürliches Korrektiv haben. Er ist für ihn der lebendige Kanon [1]).

β) Die Bildung des wahren Schauspielers.

Die äußeren Vorbedingungen für den Schauspieler sind ein wohlgestalteter Körper und ein normales Gesicht. Ein mißgebildeter Körper könnte höchstens in Ausnahmefällen zu komischer Wirkung Verwendung finden. Ein niedrig-sinnliches Gesicht ist eine fast unüberwindbare Schranke, während umgekehrt von der Natur dem Darsteller außerordentliche Vorteile verliehen sein können. Leider bleibt gerade, wo sie sich einfinden, der Geist häufig aus. Hinderlich ferner sind der gemeine Ton und der Dialekt; des letzteren bedient sich der Lokalkomiker. Auch hier kann zum Vorteil des Schauspielers die Natur ihm ein schönes Organ mitgegeben haben, das aber auch der Bildung bedarf.

Die Entwicklungsstufe nun des darstellenden Künstlers ist natürlich ganz verschieden und stellt sich ihm mehr oder weniger bewußt dar. Der Wissenschaft ist dies gleich. Sie erkennt die durch den Begriff mit Notwendigkeit gesetzten Stufen.

---

[1]) IV: A: 18—49.

1. Der Standpunkt der unmittelbaren Empfindung. Der Darsteller wird in seiner Empfindung durch einen dichterischen Charakter berührt. Dabei bleibt er stehen. Nicht er hat den Affekt, sondern der Affekt hat ihn. Er steigert lediglich seine Empfindungen, und da er sich nur stellenweise begeistern kann, so vermag er nicht, einen Charakter zu schaffen. Der Schauspieler ist hier Lyriker, mehr Deklamator als Darsteller, und er bleibt im abstrakt Allgemeinen[1]). Romeo, Mortimer, Don Carlos, alle sind sie einander gleich. Frauen stehen zwar ihrer Organisation nach dem Empfinden, überhaupt dem Instinktlichen näher. Auch werden sie von Übertreibungen durch angeborenen Takt zurückgehalten. Trotzdem erweist sich auch hier dieser Standpunkt der unmittelbaren Empfindung als unzulänglich. Beharrt ein Schauspieler auf dieser Stufe, so geht es ihm später, wenn die jugendliche Begeisterung verflogen ist, schlecht. Bestenfalls wird er Routinier. Mechanismus tritt an Stelle des Organismus.

2. Der Standpunkt der Reflexion. Hier erst befindet sich der Darsteller auf dem Boden der Kunst. Er will nicht sich geben, sondern einen Charakter. Er betrachtet sich objektiv, und er lernt die Technik. Allerdings droht hier die Gefahr, daß er auf der Stufe des Denkens mit seiner Gestaltung stehen bleibt und sie nicht zur Phantasiegestalt aufhebt. Etwas Absichtliches bewundern wir; das Denken ist befriedigt, aber nicht das Empfinden[2]). Wir sprechen vom verständigen Schauspieler; dieser ist wie ein korrekter Übersetzer[3]). Vom verständigen Schauspieler unterscheidet sich der geniale Darsteller.

3. Der Standpunkt des künstlerischen Schaffens und die verschiedenen Richtungen desselben. Hier durchdringt sich Wahrheit und Schönheit zugleich; es ist die höhere Eintracht der beiden ersten Stufen, es ist die zur Natur zurückgekehrte Kunst und die zur Kunst erhobene Natur. Der Künstler muß sich der Begeisterung hingeben und doch dabei besonnen sein. Auf dieser höchsten Stufe unterscheiden wir wiederum zwei Arten der Darstellungsform. Einmal solche Künstler, die besonders eine intuitive Anschauung haben; oft ist der Wirkungskreis beschränkt auf dämonische und komisch-phantastische Charaktere. Repräsentanten dafür sind: Fleck und Ludwig Devrient. Bei Frauen herrscht auch auf dieser Stufe die Empfindung vor, ohne daß sie sich des ganzen Umfangs ihrer Vermittlung zwischen Empfindung und Reflexion bewußt sind. Eine zweite Klasse genialer Schauspieler kommt mehr von der Reflexion her, häufig aus dem Grund, weil die Mittel von Haus aus nicht übermäßig sind. Wie die ersten

[1]) IV: A: 49—60. II: E: 189.

[2]) IV: A: 60 ff.

[3]) IV: B: 51.

in ihrer Darstellung mehr nach der Idealität neigen, so kommen die zweiten leicht durch die Fülle des Details dazu, die Wahrheit der Natur über die Realität zu setzen. So Iffland und Seydelmann.

Am hervorragendsten erfüllten die Forderungen der Schauspielkunst wohl Garrick und Schröder. Man kann sagen: bei diesen genialen Darstellern spielt der Instinkt die gleiche Rolle, wie sie der genialen Konzeption beim Dichter zukommt[1]). Jeder wahrhaft große Künstler ist originell. Die Darstellungsweise nämlich ein und und derselben Rolle kann verschieden sein. Jeder bildet den Charakter trotz aller Objektivität von seinem Standpunkt aus und hebt neue Beziehungen hervor. Die Naturmittel und die geistige Verwandtschaft, die der Künstler jeweils an die Rolle heranbringt, entscheiden über die Darstellungsweise. Wenn nun der originelle Schauspieler auch nicht genial sein muß, so ist er immer doch interessant, während wir langweilig einen Darsteller nennen, dessen Auffassung uns gar keine neuen Seiten zeigt, der auf der gewohnten Heerstraße marschiert[2]).

Von der Originalität unterscheidet sich die Manier. In ihr drängt sich die Persönlichkeit des Darstellers hervor; wir werden an den Unterschied des Darstellers und des Dargestellten gemahnt. Auf ihrem höchsten Gipfel ist die Manier Virtuosentum. Der ist ein Virtuose, der nur sich selbst und nicht die Sache will, der, statt sich zum Mittel der Kunst zu machen, die Kunst sich zum Mittel macht. Jeder große Virtuose war ursprünglich zu einem wahren Künstler veranlagt. Er ist ausgeartet. Der Virtuose ist eine ganz moderne Erscheinung und bedient sich der Reklame in jeder Form[3]).

b) Besonderer Teil.

α) Die Tonbildung.

Der Schauspieler muß dialektfrei sprechen, weil man sonst an seine Persönlichkeit erinnert wird. Die Vokale und die Diphthonge müssen rein ausgesprochen werden, um nicht gemein oder komisch zu wirken. Der Vokal ist der Träger der Empfindung, der Konsonant der Repräsentant der Reflexion. Der Laut hat eine symbolische Bedeutsamkeit, die durchscheinen muß. Der Ton muß moduliert werden, und es unterscheidet den Künstler vom Laien, daß ersterer die Modulation des Tones völlig beherrscht. Näher unterscheiden wir erstens Höhe und Tiefe. Nie darf man den Eindruck haben, daß im Ton das Äußerste gegeben ist.

---

[1]) IX: 2: 54.

[2]) X: 53—55.

[3]) VII: 241—246 und IV: B: 94, 101.

Zweitens: das Portament ist die Fähigkeit getragener Betonung. Gleichwohl darf der Ton bei Anwendung des Portaments (Iphigenie, Natürliche Tochter) nicht schleppend und monoton werden, was namentlich von ungebührender Betonung der Nebensilben herrührt. Gräßlich ist das Tremolieren.

Vom Portament, das seinen Träger am Vokal hat, unterscheidet sich die Volubilität, deren Träger vornehmlich der Konsonant ist. Die Volubilität ist die Fähigkeit, rasch zu reden, und findet besonders im Konversationston ihre Anwendung.

Drittens ist noch zu beachten Stärke und Schwäche des Tones. Weiter das Atemholen. Es darf bei der Darstellung nicht hörbar werden, weil man an die physische Organisation des Schauspielers erinnert wird[1]).

Fortschreitend zur Betonung der Worte haben wir zu differenzieren zwischen dem logischen und dem symbolischen Akzent. Der logische Akzent betrifft die verschiedenen Verknüpfungen und Abhängigkeiten der Sätze untereinander, Einschiebungen, die Parenthese usw. Der symbolische Akzent versucht das Wesen der Dinge zu versinnlichen. Er will uns gleichsam durch den Ton die Anschauung der Dinge vergegenwärtigen. Die Worte, verbunden, ergeben den Rhythmus. Der Rhythmus der Prosa ist die Periode. Der Rhythmus der Poesie darf nicht forciert werden. Da der Rhythmus abhängt von den jeweiligen Situationen, so wird er beispielsweise im Lustspiel nicht so sehr betont wie im Schauspiel, und auch hier, innerhalb des Dramas, gibt es Unterschiede, über die aber keine abstrakte Regel, sondern nur der künstlerische Takt zu entscheiden vermag. Orest muß den Vers gewichtiger behandeln als Pylades. Da gerade durch Verse und insbesondere durch Reime die Deklamation sehr begünstigt wird, so hat man hier doppelt vorsichtig zu sein. Nichts nämlich ist unkünstlerischer als ein Darsteller, der mit seinem Organ kokettiert.

Die echte Charakterdarstellung fragt vor allem nach der Wahrheit, und ordnet diesem Ziel selbst die Schönheit unter[2]).

Weiter ist zu berücksichtigen das Tempo, wobei man die drei Momente der Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit zu erwägen hat.

Erstens: die Tragödie fordert ein langsameres Tempo als die Komödie; die spanische Tragödie wieder muß rascher gesprochen werden als die Shakespeares. Das Tempo individualisiert sich zweitens nach dem Charakter der besonderen Figuren. Drittens endlich ist das Tempo

---

[1]) IV: B: 105—158.

[2]) X: 56 und 63.

bedingt durch die Stimmungsmomente eines und desselben Charakters, wobei wir besonders an Affekt und Reflexion denken. Tritt der Affekt bildlich objektiviert auf, so verlangsamt sich naturgemäß das Tempo. Unterbrochen wird das Tempo durch Pausen, deren wir drei unterscheiden:

1. Die grammatische Pause. Der Verstand allein hat sie geschaffen, der Verstand kann sie daher auch allein kontrollieren. Während man dieser Pause noch gar keine künstlerische Bedeutung beimessen kann, so darf man sie wohl der rhetorischen Pause zuerkennen.

2. Die rhetorischen Pausen sind wesentlich vorbereitend. Sie werden daher in der Regel da eintreten, wo sich eine Reflexion oder ein Gedanke als Ergebnis einer vorausgegangenen Erzählung darstellt. Hier macht die rhetorische Pause die Zuhörer aufmerksam und kündet den nachfolgenden Gedanken an. Endlich die ethische Pause, die bei plötzlichem Schicksalswechsel sich einstellt. Sie drückt uns das Ringen des erschütterten Gemütes aus, das Wort zu finden; sie ist recht eigentlich dazu bestimmt, uns die Arbeit des Gemütes desjenigen, der vor Erschütterung gleichsam sprachlos geworden ist, zu versinnlichen[1]).

Wir gehen über zum epischen, lyrischen und dramatischen Vortrag.

Epischer und lyrischer Vortrag sind Vorstudium zum dramatischen. Der epische Vortrag vollzieht sich ohne Selbstentäußerung; der Vortragende ist immer Rhapsode, Erzähler: er verleugnet nie seine Individualität. Im Vortrag ist zu unterscheiden das antike und das romantische Epos. Das erstere, objektiviertere, fordert große, sinnliche Ruhe im Ton. Im romantischen Epos herrscht Innerlichkeit und Glut der Empfindung.

Beim lyrischen Vortrag verschmilzt das Ich des Vortragenden mit dem des Gedichts.

Der Fortgang vom epischen und lyrischen Vortrag zum dramatischen ist ein qualitativer Sprung. Er verlangt nämlich die Selbstentäußerung. Es ist ferner des epischen Vortrags innerhalb des Dramas zu gedenken, welcher in der Form der Berichte und Erzählungen erscheint. Der Darsteller muß erwägen, wo und unter welchen Verhältnissen er erzählt. Er wird anders reden vor dem König, als vor seinen Freunden. Auch muß er in Betracht ziehen, inwieweit er selbst an dem Inhalt der Erzählung beteiligt ist. Ferner darf der Schauspieler nicht so reden, daß man die Empfindung hat, es stehe schon zu Anfang alles fertig vor seiner Seele. So muß man beispielsweise der Erzählung Nathans anmerken, daß sie improvisiert ist[2]).

---

[1]) X: 64 f.

[2]) IX, 2, 58 und IV, A, 159—220.

β) Die körperliche Beredsamkeit.

Der Körper muß in seiner Erscheinung den Charakter der Seele an sich tragen. Die ganz unwillkürlichen Gebärden, wie Erröten, Erblassen usw. fallen außerhalb der Schauspielkunst, dagegen gehört in ihr Gebiet die Gebärde, welche Ausdruck ist eines bestimmten, vorbedachten Zwecks. Beim Schauspieler muß die Gebärde bedeutsam und charakteristisch sein. Sie wird bedingt durch den jeweiligen Charakter. Wie man das machen muß, läßt sich nicht lehren; es bleibt dem künstlerischen Instinkt überlassen. Den Ausdruck der Anmut wird man darstellen als das Gleichgewicht des Sittlichen und Erzieherischen. Besonders die Frau wird ihn sich zu eigen machen müssen. Die edle Gebärde gibt uns den Eindruck eines sittlichen, selbstbewußten Charakters. Dieser Adel der Bewegung charakterisiert vornehmlich Männer.

In der Gebärde ist des weiteren zu beobachten die andeutende und die malende Gebärde, letztere besonders in unteren Ständen gebräuchlich. Das Spiel der Gebärde wirkt stetig fort; nie setzt es aus. Kein Affekt darf in der Gebärde unvorbereitet auftreten. Zusammengesetzte Affekte, z. B. Wehmut, als die Mischung aus Schmerz und Lust, müssen sich einheitlich abspiegeln [1]).

Wir gehen nun über zur Betrachtung von Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung.

γ) Gebärde und Wort in ihrer Durchdringung.

Hier bedenken wir zunächst die Lebensalter, das Temperament und die Nationalität.

Wo die Handlungen sich wesentlich aus dem Lebensalter erklären und ergeben, da muß das Alter auch in der Darstellung betont werden. Das Temperament kommt für das Drama wenig in Betracht. Also spielt es auch in der Darstellung eine untergeordnete Rolle. Wo das Pathos auf einer bestimmten Volksindividualität beruht, oder wo das Allgemeinmenschliche zurücktritt hinter nationaler Eigentümlichkeit, da muß auch der Schauspieler die Nationalität deutlich machen. Dies ist besonders im spanischen Drama notwendig. Im Lustspiel kann sich zwecks komischer Wirkung der spezifisch nationale Charakter viel stärker hervortun als im Trauerspiel.

Was die Darstellung der »anthropologischen« Zustände der empfindenden Seele anbelangt, so ist für den Schauspieler folgendes zu erwähnen: Soll das Traumleben auf der Bühne erscheinen, so gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder liegt der Darsteller wirklich im Traum,

[1]) IV : A : 221—265.

dann muß in der Sprache, die zum Teil des logischen Akzents ermangeln soll, dadurch das Ausschalten des bewußten Willens ausgedrückt werden. Oder der Traum wird erinnert, dann muß etwas Dunkles, fast Geisterhaftes in der Stimme sein, wie bei Wallenstein oder dem Herzog von Clarence. In der Ahnung muß die umdüsterte Stimmung zu ihrem Recht kommen, wie auch die Vision, bei der namentlich die Darstellung ihres Werdens schwierig ist, einen geisterhaften Grundton zeigen soll. Für die Wiedergabe des Wahnsinns kann gar nichts gelernt werden; hier ist alles Intuition.

Der Todesarten gibt es mehrere auf der Bühne, wobei uns der Schauspieler stets den in irgendeiner Form siegenden Geist kenntlich zu machen hat. Man kann an Altersschwäche sterben wie Götz, oder durch Selbstmord wie Romeo, Gräfin Terzky, Emilia, Othello, oder durch fremde Hand wie Hamlet [1]).

Wir wenden uns zu den psychologischen Zuständen des praktischen Geistes. Die Schadenfreude hat etwas Satanisches, und darf das in der Versinnlichung nicht verleugnen. Gegenüber Hochgestellten muß Achtung, auch in den Gefühlsäußerungen, gewahrt werden. Demgegenüber steht die Kunst der Repräsentation. Die ganze Majestät Cäsars muß uns aus seiner Haltung entgegenleuchten. Die Verachtung darf nicht mit Leidenschaft dargestellt werden, wie der Haß. Das Gehaßte ist in meiner Vorstellung eine Macht, die ich zu vernichten trachte, während das Verachtete ein in meinem Bewußtsein bereits Vernichtetes ist. Die Heuchelei muß sich bei aller anscheinenden Wahrheit doch zeitweilig durch einen Blick, einen Laut als Lüge offenbaren. Plump darf sie aber nie sein, damit uns die Getäuschten nicht als Idioten erscheinen.

Die Liebe muß mit Feuer gespielt werden, weil man im geliebten Objekt die ganze Welt vereint sieht. Der Groll ist der lang zurückgehaltene Haß. Er muß wie eine Eruption wirken. Dahin auch gehört der Zorn, der komische sowohl als der großartige Zorn [2]).

Alle diese Momente vereinigen sich zur Charakterdarstellung.

δ) Die Charakterdarstellung.

Den Beginn im Schaffensprozeß der Charakterdarstellung macht die Auffassung (Totalanschauung) des Charakters. Die ideale Auffassung eines Charakters besteht in der Fähigkeit, eine Individualität als Repräsentanten einer Idee anzuschauen und festzuhalten. Auch im Negativen, so beispielsweise bei Richard III., Jago, ist noch das Positive zu gestalten.

---

[1]) IV : A : 265—307.

[2]) IV : A : 307—342.

Das Maß der Kraft, das innerlich Angeschaute zur sinnlichen Realität zu entäußern, ist der Gradmesser des schauspielerischen Genies. Die Charaktermaske hat nicht, wie das Gesicht der Wirklichkeit zufällig zu sein, sondern bedeutungsvoll. Um die historische Maske der jeweils darzustellenden Person braucht sich der Künstler nicht sonderlich zu kümmern; wenn uns nur der Charakter der dichterischen Gestalt gleich entgegenleuchtet.

Die Art und Weise, wie das römische Gewand getragen werden muß, die geschickte Handhabung griechischer Tracht, läßt sich nicht erlernen, sondern kann nur Eingebung der Phantasie sein. Jedenfalls soll die Drapierung stets Mittel bleiben und nicht Zweck werden. Die Kleidung kann einen symbolischen Sinn haben, auch muß die Haltung charakteristisch sein.

Jeder Charakter hat einen Grundton, den er beibehalten muß. Maske, Kostüm, Haltung und Grundton stellen ein festes Bild des Charakters vor uns hin. Nun muß er sich entwickeln, was in der Durchführung geschieht. In ihr müssen besonders die Übergänge, die Wendepunkte, betont werden.

Nicht vernachlässigen darf man das stumme Spiel. Hier gedenken wir des Zuhörens, das sich vom Ausdruck der Gleichgültigkeit bis zur fieberhaften Aufregung des Gemüts erstreckt [1]).

Neben dem Grundton ist zu berücksichtigen der ethische Akzent. Er offenbart den individuellen Gemütsausdruck des Charakters. Der Grundton erscheint wie die Architektur, aus dem sich der ethische Akzent in mannigfachen Gruppen abhebt. Ob das Parzenlied aus Goethes Iphigenie, losgelöst vom Drama, allein vorgetragen wird, oder von Iphigenie im Schauspiel, dies ist ein großer Unterschied: im ersten Fall bleibt der ethische Akzent weg.

So haben wir nach allen Seiten hin die Leistung und Aufgaben des Schauspielers erörtert, und es bleibt nur zu betonen, daß er sich nie als Selbstzweck, sondern stets als im Dienste des Ganzen und der Kunst stehend zu betrachten hat. Es kommt wesentlich auf das Ensemble an.

ε) Die Staatsschule.

Wie wir nun hier das Wesen und die Hauptmomente der Schauspielkunst geschildert haben, so bildet diese Darstellung die Grundlage für den Unterricht in einer Schule, die zur systematischen Bildung der Schauspieler errichtet werden muß. Der Staat selbst hat die Verpflichtung, diese Kunst mündig zu sprechen, indem er ihre Bildung

[1]) X: 66.

nicht mehr der bloßen Willkür überläßt, sondern für einen systematischen Unterricht sorgt [1]).

Das Bedürfnis einer Schauspielschule erklärt sich aus der gesellschaftlich veränderten Stellung der Schauspieler. Sie sind jetzt frei geworden, aber mit diesem Fortschritt ist auch die alles ergreifende Reflexion in sie eingedrungen. »Was sie in gesellschaftlicher Beziehung, von dem Standpunkt der Zivilisation aus betrachtet, gewonnen haben, haben sie auf der anderen Seite an künstlerischer Anregung und Freiheit der Empfindung eingebüßt« [2]).

Man muß daher aus ihrer Schwäche eine Stärke ziehen und sie gründlich bilden. Neben dem Einzelunterricht nach den vorhin erörterten Prinzipien ist vor allem auf die Erziehung zum Ensemble zu sehen. An der Spitze der Schule steht der Direktor, ein gebildeter Mann, der den wissenschaftlichen Unterricht erteilt, kein Schauspieler, da dieser selten didaktische Talente und Übung hat. Es sollen ungefähr zwanzig Schüler aufgenommen werden; der Staat hat einen jährlichen Zuschuß von 4000—5000 Talern zu geben [3]).

Wir betrachten nun noch die Umwelt, in der der Schauspieler seine Kunst zur Darstellung bringt: die Inszenierung und die Bühne.

c) Die Inszenierung.

α) Die Leseprobe und der Dramaturg.

Der Dramaturg hat Leseproben abzuhalten. Er muß zuerst das ganze Werk vorlesen und hat dann das Verhältnis der Rollen zur Idee des Ganzen zu entwickeln [4]).

β) Der Regisseur.

Der wahrhaft gute Regisseur ist selten. Seine Aufgabe ist, das dramatische Werk aus dem Gebiete der Phantasie in die szenische Wirklichkeit zu übersetzen. Um dies zu vermögen, muß der Regisseur zunächst ein Bild des gesamten Kunstwerks in seinem Geiste tragen. Nur wenn er das ganze Werk gründlich kennt, kann er ihm zu Nutzen gereichen, indem er den Darstellern künstlerische Winke gibt. Ein Regisseur, der sich darauf beschränkt, den Darstellern zu sagen, ob sie von links oder von rechts kommen, ist durchaus unfähig. Er darf auch nicht zum Schulmeister herabsinken, indem er auf kleinlichen Dingen herumreitet. Hat er die wahre Kenntnis des Werkes, so wird

---

[1]) II : D : IX.
[2]) II : E : 132 f. und VI : B : I.
[3]) VI : B : XII.
[4]) IV : A.

er die Schauspieler überzeugen. Er wird ihnen zeigen, daß er in das Ganze des Werks tiefer eingedrungen ist als sie, die Darsteller der einzelnen Rollen; er wird nicht nötig haben, durch ein Machtwort, seine Autorität und seine Stellung wirken zu wollen, sondern er wird das Ensemble überzeugen, daß alle seine Anordnungen der in der Natur der Sache liegenden Notwendigkeit entspringen.

Wollte man dies die theoretische Aufgabe des Regisseurs nennen, so ist noch zu sagen, daß er in der Praxis ein durchaus sittlicher Mann zu sein hat, dem es nur um die Verwirklichung künstlerischer Interessen zu tun ist, und dem vor dieser Rücksicht alle anderen weichen müssen. Sein Handeln muß ganz frei sein von allen nur persönlichen Motiven [1]).

γ) Szenerie und Kostüme.

Sobald irgend ein Teil des Dramas durch die Pracht der dekorativen Inszenierung einen ganz unverhältnismäßigen Anteil erweckt, so ist dies ein Übel und ein Nachteil für das Dichtwerk selbst, denn es wird stets dadurch das Mittel zum Zweck verkehrt. Die Inszenierung eines klassischen Werks kann nie einen anderen Sinn haben als den, die Illusion der Poesie zu fördern; sie darf nie für sich selbständig wirken wollen. Zuletzt bleibt die Inszenierung eben doch Beiwerk. Die Devise sei: »würdig, aber nicht prächtig, anständig und poetisch, aber nicht luxuriös« [2]).

Ebenso darf das Kostüm nie Zweck werden, sondern hat immer Mittel zu bleiben. Eine gewisse Symbolik kann bei Wahl der Farben hinsichtlich der Kostüme künstlerisch verwendet werden. Genaue und pedantische Strenge im historischen Drama ist lächerlich. Man hat mit Geschmack auf eine malerische Tracht zu sehen. So könnte Emilia Galotti gut in der Tracht der heutigen Zeit (1841) gespielt werden [3]).

d) Bühnenleiter und Publikum.

Das Drama gelangt zur Aufführung vor dem Publikum. Das Urteil des Publikums ist nicht maßgebend für den Wert des Stückes. Oft findet eine Mache Beifall, und das wahre Kunstwerk wird verkannt. Das Publikum ist eine vielköpfige Masse, ohne sonderliches Urteil und ohne große Gedanken. Jedoch es kann erzogen, sein Geschmack geläutert werden. Man muß das Zutrauen haben, daß der Sinn für das Gute und Vortreffliche nicht erstorben ist, daß er nur erweckt werden muß. Es ist ziemlich leicht, den Geschmack zu ver-

---

[1]) X : 16—19.
[2]) X : 13 ff.
[3]) IV : A : 369.

derben, aber schwer, ihn zu einer künstlerischen Höhe zu steigern. Man muß trachten, eine imposante Majorität im Publikum zu erziehen, die den guten Geschmack vertritt und das Unwürdige verwirft [1]). Diese Erziehung des Publikums hat der Bühnenvorstand zu besorgen, ebenso wie die Kritik dazu beisteuert. Es ist dies eine hohe Aufgabe, denn die Wirkung der Bühne auf das Publikum darf nicht unterschätzt werden. Der Vorstand hat in erster Linie die künstlerischen Interessen zu wahren, und darf den Forderungen des Publikums nur dann nachgeben, wenn sie sich mit jenen decken. Hat irgend eine Novität an einer anderen Bühne Erfolg, ist sie aber nach der Ansicht des Bühnenleiters künstlerisch minderwertig, so ist es sogar seine Pflicht, sich der Aufführung mit allen Kräften zu widersetzen. Umgekehrt hat er sich da für ein Werk zu verwenden, wo er wirklich kraftvolles Talent erkennt. Freilich ist dazu nötig, daß der Bühnenvorstand ein Mann von wahrhaft feinem, ästhetischem Bewußtsein ist. Neben den Novitäten muß er für ein klassisches Stammrepertoire sorgen, das als Grundbau der Bühne betrachtet werden muß. Wahrhaft schöpferisch kann er sich zeigen in der Besetzung der Stücke. Die richtige Verwendung der ihm zur Verfügung stehenden Kräfte ist eine Kunst [2]).

e) Das Nationaltheater.

»Das Theater ist ein großer Faktor in dem Welt- und Völkerleben, ein mächtiges Element für die Kultur der Massen, und in seiner höchsten Bedeutung ein großes, sittliches Institut« [3]). Das Theater hat einen außerordentlichen Einfluß auf das Volk. Aber der Staat ist sich dessen offenbar noch nicht bewußt geworden. Das Theater erscheint heute »als ein zur Belustigung und Ergötzung vom Staate zugelassenes Institut; oder, wie die Hoftheater, zur Erheiterung eines mehr oder minder kunstsinnigen Fürsten von demselben unterstützt« [4]). Ja, in gewisser Rücksicht ist das Theater ganz willkommen, indem der Sinn nämlich, durch den augenblicklichen Genuß, den es der Menge bietet, oft von den ernsten Fragen der Gegenwart abgezogen und verflüchtigt wird, »selbst ein unschätzbares Mittel, finstere Wolken von der Stirn des Volkes zu verscheuchen, und düstere, schwere Träume der Freiheit hinwegzugaukeln«. Das Theater soll aber aus dem Dienst des Fürsten als Privatperson in den Dienst des Staats, der der freie, vernünftige Organismus ist, übergehen, und es soll an der Verwirklichung des großen Zwecks echter Humanität mitarbeiten. Für die Zukunft des

[1]) IX : 2 : 56.
[2]) X : 8 ff.
[3]) St. L. : 395 und II : E : 54.
[4]) St. L. : 397.

deutschen Dramas ist das Beste zu hoffen. »Es wird einer nationalen Entwicklung entgegenreifen. Aus demselben Geist, aus dem Deutschland sich seiner politischen Trägheit entreißen wird, werden auch die Dichter auferstehen.«

Das Theater, hörten wir oben, soll nicht das bringen, was die Menge etwa begehrt, sondern was sie begehren sollte. Aber dies ist nur zu erreichen, wenn die Bühne sich auf ihre eigenen Füße stellen darf, und sich der Nation gegenüber für die Verwaltung der idealen Güter verantwortlich fühlt. Die Bedingung dazu ist, daß das Theater auch nach oben, d. h. von den unmittelbaren Einflüssen des Hofes unabhängig wird. Die Leitung der Bühne soll nicht mehr Hofcharge sein; sie soll direkt unter das Ministerium des Kultus, gleich der Akademie der Künste, gestellt werden. Blickt man auf die Entwicklung des Theaters, so steht der Gewinn des Nationaltheaters zu hoffen. Aus dem Wandertheater wurde das seßhafte Hoftheater. Aber wie die Schauspieler frei geworden sind, so muß auch das Hoftheater frei werden. »Wie das Hoftheater der absoluten Monarchie, so entspricht das Nationaltheater dem freien Staat« [1]).

II. Die Einzelanalyse.

a) Einleitung.

Alle diese hier geschilderten Forderungen, die im Grunde sämtlich »aus dem Wesen der Idee resultieren«, sind nun in Gemeinschaft mit andern Orts dargestellten theoretischen Forderungen bei der Beurteilung eines Kunstwerks in Anwendung zu bringen. Dabei kommt es der Philosophie der Kunst darauf an, die Begeisterung, mit welcher edle Naturen und dichterisch empfindende Gemüter im Genuß der Kunstwerke schwelgen, zu rechtfertigen und als des freien Geistes würdig ins Bewußtsein zu heben. Aus dieser Tätigkeit wird ein großer Gewinn hervorgehen, nämlich nicht nur ein direkter, indem das jeweils vorliegende Kunstwerk erklärt wird, sondern auch ein indirekter, indem die hier gewonnenen Gesetze sich auch auf andere Werke der Kunst projizieren. Hier wollen wir nun näher darauf eingehen, was das Wesen der Einzelanalyse ist.

»Sie soll die großen Kunstwerke in ihrer inneren Vernünftigkeit, ihrer Einheit von Gedanken und Darstellung begreifen« [2]).

Zunächst muß man den Gedanken des Ganzen ausfindig machen. Es ist uns zuvörderst bei jedem Kunstwerk um die Auffassung

[1]) St. L.: 395—407.

[2]) II : A : IV.

der Idee und ihrer Momente zu tun. Daraus wird sich die Art der Gestaltung und der ganzen Komposition als eine aus der Idee erwachsende schöne Organisation ergeben. Ein Kunstwerk ist in sich umso vollendeter, je mehr sich die ursprüngliche Konzeption desselben, wenn man sie von ihrer Gestaltung für einen Augenblick ablöst, auf einfache, aus der Natur des Grundgedankens mit Notwendigkeit folgende Begriffsbestimmungen zurückführen läßt. Je weniger zufällige Züge sich in einem Werke befinden, desto vollendeter ist es [1]).

Um nun zunächst den Gedanken des Ganzen, die Idee ausfindig zu machen, wird vorerst die Form des Kunstwerks zerbrochen. Der Bau wird dekomponiert. Es erhebt sich nämlich die Frage, »warum die dichtende Phantasie gerade in dieser Form sich entäußert hat, warum sie gerade diese und keine andere Gestalt angenommen hat«. Da muß man das Allgemeine der konkreten Idee in ihrer Besonderung nachweisen, und die von der dichtenden Phantasie erzeugte Gestaltung derselben als in sich vernünftig begreifen und auf diesem Weg das ganze Kunstwerk dem Gedanken unterwerfen [2]). Diese Untersuchung eines Werkes stellt sich in vier Phasen dar.

Zuerst handelt es sich um die Entwicklung der Idee. Hier wird, sozusagen metaphysisch, der Gedanke in seiner Notwendigkeit verfolgt und entwickelt. Sodann wird zweitens die Komposition des Kunstwerkes betrachtet. »Die Komposition eines großen Kunstwerks entwickeln heißt: das, was der Künstler durch die intellektuelle Anschauung aus seiner Genialität hervorgebracht hat, als in sich vernünftig organisiert nachweisen, mithin der oft unbewußt wirkenden und schaffenden Macht der göttlichen Vernunft im dichtenden Genius nachgehen und sie allseits ins Bewußtsein fassen.« In diesem Abschnitt werden die Personen als Träger des Gedankens nachgewiesen. Es wird gezeigt, warum dies gerade da steht und jenes gerade dort, die Personen werden in ihrer gegenseitigen Proportion abgeschätzt.

Drittens wird die dramatische Entfaltung des Werkes dargestellt. Dies heißt »die Komposition eines Dramas in seiner Gliederung überschauen«. Die Tragödie wird aktweise durchgegangen, die Notwendigkeit der Entwicklung und die Logik der Aktschlüsse aufgezeigt. Endlich muß man viertens die Charaktere schildern, womit man ihre besondere Beziehung zur Kunst der dramatischen Darstellung verbinden kann. Dieser letzte Abschnitt beschäftigt sich vorwiegend mit dem psychologischen Werdegang der einzelnen Personen und gibt Winke für die Darstellung [3]).

---

[1]) II : D : 3 f.

[2]) II : A : 18—22.

[3]) II : D : 1—97 und 109—182.

b) Einwände und Ausschaltungen.

Gegen diese Methode der Untersuchung nun, sagt Rötscher, könnten vielleicht folgende Einwände erhoben werden:

1. Der Standpunkt der subjektiven Empfindung.

Es wird der unaussprechliche Zauber jeder Dichtung gestört, die eigentliche Wurzel des Ganzen wird sich doch immer dem Gedanken entziehen; man stellt sich daher auf die subjektive Empfindung ein und benutzt sie als Maßstab. Die Folge dieser Beurteilung nach dem Empfinden ist grundloses Entzücken und Tadeln. Dieser Standpunkt bedient sich abstrakter, fertig zum Kunstwerk hinzugebrachter Vorstellungen, welche die Gründe für das stellenweise Lob, wie für den Tadel abgeben. Hieraus rühren mancherlei Mißverständnisse her, wie die Ablehnung Antonios im Tasso, die Verdammung der Wahlverwandtschaften usw. Die Quelle dieser falschen Beurteilung sitzt in dem »abstrakten Verstand, der das der individuellen Empfindung unmittelbar Zusagende zu rechtfertigen unternimmt und auf diese Weise sich nur mehr und mehr von der Erkenntnis der Totalität entfernt« [1]).

2. Die psychologische Methode.

Eine zweite Betrachtungsweise macht sich die lebendige Individualität überhaupt in ihrem ganzen Lebensprozeß zum Gegenstand ihres Anschauens und Forschens. Zur Erkenntnis des ganzen Kunstwerks reicht jedoch auch diese Methode nicht. Sie wurde von Tieck, A. W. Schlegel ausgeübt. Es fehlt hier jedoch die Einsicht in den inneren Zusammenhang der einzelnen Individualitäten untereinander. Sie kann nicht »die absolute Bestimmung des Einzelnen zum Ganzen aufdecken; schließt auch der psychologische Standpunkt die innere Welt des Individuums auf, so findet er doch nicht den Ring, wodurch dieselbe mit den übrigen Welten zusammenhängt, und durch welche sie wieder das Gesetz ihrer Bewegung empfängt«. Die psychologische Methode kann daher nur als Moment in der wissenschaftlichen Bemächtigung des Kunstwerks bezeichnet werden [2]).

3. Die philosophische Methode.

Philosophisches Denken und künstlerische Tätigkeit haben die absolute Einheit und Durchdringung der Entgegengesetzten zu ihrem Ziel. Denken und Dichten sind Strahlen ein und derselben Sonne. Dem Einwand, ob sich der Dichter denn das, was der philosophische Interpret entwickelt, wirklich bei seinem Werk gedacht habe, wird mit

---

[1]) II : A : 30—42.
[2]) II : A : 43—47.

der Antwort begegnet, daß die Phantasie sich stets zur konkreten Gestalt und zum angeschauten Bild entäußert. Eben die Form, die der Dichter halb unbewußt fand und gestaltete, bringt der geistesverwandte Philosoph ins Bewußtsein. Der Gedanke findet sich im Kunstwerk wieder, weil er dort seine Wesenheit und seinen ganzen Prozeß der Vermittlung Entgegengesetzter verkörpert anschaut, weil er dort das Unendliche, welches sich selbst Bestimmtheit und Grenze setzt, versinnlicht sieht. Der Denker übernimmt die Aufgabe, die »verkörperte Idee in den verklärenden Leib seiner Gedanken zu metamorphosieren«. Erst auf diesem Standpunkt kann von einer wahrhaften Kritik die Rede sein[1]).

c) Die wahre Methode.

Der Kritiker muß die Kenntnis der Idee haben, woraus die Kenntnis der Kunstgattungen resultiert, und womit er das Einzelobjekt mißt nach den Forderungen der Gattung. Was wir vorher ausführten, war im Grund nichts anderes, als eine nähere Erklärung der Idee, die wir ja kennen mußten, um mit ihren Maßstäben uns vertraut zu machen. Es ist eine weitere Aufgabe dieser echten Methode, das rein Zeitliche von dem wahrhaft Allgemeinen und Gehaltvollen zu scheiden. Man könnte geradezu das Gesetz aufstellen: die Qualität (der Wert) eines Kunstwerks ist direkt proportional der Quantität seines allgemeinen (zeitlosen) Gehalts.

Es ergibt sich nun ein dreifaches Verhältnis dieser Kritik zum Kunstwerk.

Erstens: Werke, die ganz auf die Zeit gestellt sind und nichts von der zeitlosen Idee enthalten, werden negiert und verdammt.

Zweitens: Im zweiten Stadium muß die Kritik das Positive im Negativen herausheben. Hierher gehören Werke, die wesentlich mit der Idee und ihrer absoluten Forderung zusammenhängen, die aber doch auch negative, teils einer bestimmten Zeit angehörende, teils aus der Schranke des einzelnen Subjekts stammende Seiten darbieten. Die Kritik wird ferner das Kunstwerk als Moment der historischen Entwicklung begreifen. »Die absolute Kritik erscheint als die Dialektik des weltgeschichtlichen Fortschritts.« »Ein höherer Gesichtspunkt kann niemals gedacht und aufgefunden werden, als der angedeutete, indem er das einzelne Werk, sozusagen *sub specie aeterni* betrachtet.« »Die Kritik überläßt hier die Nachweisung der negativen Seiten der objektivsten Macht, der geschichtlichen Entwicklung, und verzichtet so ganz auf ihr subjektives Tun und Betrachten, da sie nur das, was sich im Verlaufe ergeben hat, ergreift und innerlich verknüpft«[2]). Man

---

[1]) II : A : 48—58.

[2]) II : A : 59—66.

könnte, sagt Rötscher, ihm hier einwenden, jedes Drama sei ja ein geschichtliches Entwicklungsmoment, und als solches doch wohl notwendig, und also auch anzuerkennen? Dem ist aber nicht so. Es kommt wesentlich darauf an, daß die Forderungen der Zeit durch das Kunstwerk befriedigt werden, daß es die Kunst gefördert und weitergebracht hat.

Die Kunstwerke aber, die hinter ihrer Zeit zurückgeblieben sind, werden eben vom Kunstkritiker, der ja die Kenntnis der Zeitgeschichte und ihrer Forderungen hat, abgewiesen.

Wird also auch dieser Einwand von Rötscher beseitigt, so glaube ich, abweichend von der bisher beobachteten Regel, lediglich eine Darstellung der ästhetischen Ansichten Rötschers zu geben, hier meinerseits einen Einwand erheben zu müssen; dies geschieht nicht, um eine Kritik des Systems zu üben, was gar nicht zur Aufgabe gehört; nur um eine Antwort Rötschers vorzubereiten, die bei ihm nicht an der gehörigen Stelle steht und nicht klar genug herausgearbeitet ist. Wenn er nämlich seine Art der Kritik für die höchste erklärt, und wenn er ihren Triumph namentlich darin sieht, daß sich alles im Kunstwerk aus sich selbst erklärt, so muß man doch fragen, was das denn eigentlich heißt?

Es werden ja doch auch nur Normen aus dem Kunstwerk herausgelesen, die man herauslesen will, und es wäre schließlich keine Kunst mehr, Kunstkritiker zu sein, wenn man alles aus dem Kunstwerk zu seiner Erklärung von selber herauslesen könnte. Es wird eben die Kenntnis der Idee doch vorausgesetzt, und ihr werden die Normen entnommen. Diese Tat, die spezielle Struktur eines Kunstwerks aufzuzeigen, muß als schöpferische Leistung des Kritikers betrachtet werden; nicht jeder sogar, der die Kenntnis der Idee hat, könnte danach die innere Logik eines Kunstwerks nachweisen. Dies hat Rötscher gefühlt, und daher kommt es — und deshalb wollte ich es hier herausheben —, daß er überall betont, Kunstverstand gehöre notwendig zu diesem Geschäft. Darauf muß ausdrücklich aufmerksam gemacht werden, daß Rötscher überall das Künstlerische in der Kritik hervorhebt. Dichterischer Sinn, heißt es (II : A : 16), ist zu aller Kunstbeschäftigung unerläßliche Bedingung, oder (VI : B : 203), »in der Kunstbetrachtung reicht nun einmal nicht die Dialektik aus, es gehört dazu durchaus die künstlerische, auf Wahlverwandtschaft beruhende Anschauung, welche ein Kunstwerk durchlebt und es darum auch durch den Gedanken wiedergebären kann«. Ebenso II : A : 72, ferner IV : A : 47 usw. usw.

Drittens; Endlich bieten sich der kritischen Betrachtung Kunstwerke dar, die sich als ewige Offenbarungen der göttlichen Ideen kund-

geben. Hier erscheint die Kritik als die schlechthin anerkennende und ihre Anerkennung rechtfertigende Kunst. Diesen Werken gegenüber verwandelt die Kritik ihre vergleichende Tätigkeit in begreifende Einsicht. Hier waltet demutsvolle Hingebung an das Werk[1]).

So sehen wir, wie Rötscher die Idee als Maßstab der Kritik auffaßt, als einen Maßstab, der mit künstlerischem Takt bei Beurteilung des Kunstwerkes in Anwendung gebracht werden muß. Wir schilderten näher das Wesen dieses Maßstabes, die Entfaltung der Idee.

Nachdem wir so das dargestellt haben, was man theoretische Kritik nennen könnte, wenden wir uns zur praktischen Kritik, der Anwendung dieser Formen auf das einzelne Kunstwerk. Schließlich ist der beste Kritiker die Zeit, und nichts könnte ein vorzüglicherer Prüfstein für die Güte einer Kritik sein, als wenn wir auch heute noch die Urteile billigen, die sie vor siebzig Jahren gefällt hat.

III. Die Kritik.

Die Kritik, die auf der geschilderten Grundlage ruht, nennt sich wissenschaftliche Kritik. Denn die Erforschung und Kenntnis der Idee, welche ihre Grundlage ist, gehört der Wissenschaft an. Jede andere Kritik ist Raisonnement auf gut Glück. Diese Kritik aber hat den allein richtigen Maßstab. Ihre Aufgabe hat sie gelöst, wenn sie die Vernünftigkeit im Bau des Kunstwerks nachgewiesen, und somit den Grund unseres Wohlgefallens uns erklärt hat. Hüten muß sie sich dabei allerdings »vor der Sucht, zu konstruieren, die so leicht die Kunstbetrachtung lächerlich macht«[2]). Mathematisch können wir freilich im Kunstwerk nichts beweisen, wie im Grunde gar keine künstlerische Anschauung, denn es gibt in aller Poesie einen Punkt, der über alle Reflexion hinausragt und nur für die dichtende Anschauung selbst wirkt[3]).

Eine ungebildete Empfindung ist unfähig, ein Werk des Geistes in sich aufzunehmen. »Es gibt in aller Kunstbetrachtung einen Punkt, wo dieselbe geradezu apodiktisch werden muß, wo nämlich das Beweisen der Vernunft und Notwendigkeit einer Komposition aufhört. Die Kritik kann nachweisen, inwiefern die von einem Dichter aufgefaßte Idee poetisch oder nicht poetisch ist, ob sie dem Kreise der Poesie angehört, dem sie der Dichter zugeteilt hat, d. h. also: ob sie lyrisch, episch oder dramatisch ist; die Kritik kann nachweisen, inwiefern der

---

[1]) II : A : 69—72.

[2]) VI : B : 204.

[3]) VII : 95 und II : E : 36.

Bau des Ganzen dieser Grundidee entspricht, das Einzelne sich dem Ganzen einordnet, inwiefern namentlich in einem Drama jede Gestalt für sich ihr eigentümliches Lebensprinzip darstellt. Die Kritik kann hier das zarteste Nervengeflecht auffassen, kann die geheimsten Absichten des Dichters zur Anschauung bringen und die geringsten Lebensstörungen nachweisen. Aber sie kann die letzten Spitzen des individuellen Lebens nicht in ihrer Notwendigkeit beweisen, sie kann hier nur an das künstlerische Bewußtsein appellieren. Will jemand es unternehmen, einem anderen die Notwendigkeit der Sprech- und Denkweise irgendeiner Shakespeareschen Figur nachzuweisen?« [1]).

Wenn Rötscher, wie wir im vorhergehenden Abschnitt hörten, sagt, es gäbe eine Gruppe vollendeter Kunstwerke, denen gegenüber das Geschäft des Kritikers anbetende Erklärung und demutsvolle Hingabe sei, so muß man fragen, wie man denn wisse, welche Werke zu dieser Gruppe gehören? Ist der Weg so, daß ein Werk, das, mit dem Maßstab der Idee gemessen, diesem vollauf genügt, dann jener Gruppe zugerechnet wird? Wie vertrüge sich damit der Satz, der sich bei Rötscher findet: »Bei Shakespeare muß man eindringen, von der Voraussetzung seiner Größe ausgehend« [2]).

Wer setzte die Größe? Hier ist offenbar ein dunkler Punkt, der nur dann ein wenig geklärt werden könnte, wenn auch s e i n e Begründung in das Reich jener dichterischen Anschauung verwiesen wird, die als zur Kritik nötig bezeichnet wurde.

Die hier geschilderte Aufgabe der Kritik betrifft die Einzelanalyse. Praktisch hat sie Rötscher an zahlreichen Werken ausgeübt, am ausführlichsten an Lear, Romeo und Julia, Kaufmann von Venedig, Wahlverwandtschaften, Faust II.

Die Kritik soll ferner, von der Beurteilung des Kunstwerks abgesehen, den Geschmack der Massen läutern, ohne dabei allerdings ihre Tiefe einzubüßen. Gerade im Übergang der Wissenschaft zum Leben, den zu befördern die eigentliche Aufgabe der Zeit ist (1845), werden Auswüchse gezeitigt. Unlautere Elemente mischen sich unter die Kritik des Dramas und verflachen und verseichen sie. Ihnen gegenüber muß die wissenschaftliche Kritik ihre Würde stets bewahren. Sie ist ruhig, vornehm und leidenschaftslos. Auch aus den Andeutungen, auf welche sie sich — namentlich in den politischen Zeitschriften — zu beschränken hat, soll noch die Wurzel der Erkenntnis hindurchscheinen. Das Zutrauen der Darsteller und Dichter soll sie gewinnen, ohne sich ihnen schmeichelnd zu nähern, indem sie vielmehr den Gedanken eine

---

[1]) VI : B : 151.
[2]) VIII : 5.

solche sittliche Würde einhaucht, daß sie auch die gerichteten Personen noch zur Achtung vor der Macht der Idee zwingt. Wenn sich gleich neben diesen Satz, in dem Achtung der Idee gefordert wird, in der Abhandlung, die Rötscher über die Kritik schrieb, die Forderung findet: die Kritik hat keinen fertigen Maßstab an die Erscheinung zu legen und sie in das Prokrustesbett eines abstrakten Begriffs zu zwängen, so können wir ihn vor dem Vorwurf der Unklarheit oder Phrase nur dadurch retten, daß wir das Wort abstrakt, wie es im Hegelschen Sinn verstanden wurde, dreimal unterstreichen.

In täglicher Ausübung der praktischen Kritik nun fällt eine Menge von theoretischen Äußerungen, die man unmöglich alle aufzählen kann. Es sind vor allem kritische Bemerkungen über die Schauspieler, deren hier zu gedenken wäre. Die Werke selbst werden stets an der Idee gemessen.

a) Kritik der Schauspieler.

Beachtenswert scheint mir die stete Betonung Rötschers, er werte die Künstler nach der Höhe ihres Rufes. So heißt es: »Die Künstlerin scheint uns durch das Maß ihrer inneren und äußeren Begabung von der vollendeten Versinnlichung einer Gestalt, wie die der Julia, getrennt zu sein — wie sich von selbst versteht, die Leistung des Fräulein Seebach nach dem höchsten Maßstab gemessen, welchen die Künstlerin nach ihrem Ruf für sich beanspruchen darf« [1]). Ein andermal erklärt er direkt: Die Aufgabe der Kritik wächst mit der Größe des künstlerischen Rufs, über welchen dieselbe zu Gericht sitzt [2]).

Stets wird die Darstellung zum Schluß der Kritik erwähnt. Häufig wird auf den Ton, auf die Deklamation, auf das Tempo der Darsteller näher eingegangen. Gelegentlich wird das Prinzip ausgesprochen, niemals über einen Künstler nach einer ersten Rolle ein definitives Urteil abzugeben [3]). Scharf wird getadelt, wo ein Schauspieler sich aus dem Ensemble hervordrängt. Hier fallen Ausdrücke wie: Virtuose, Komödiantenkünste usw. Stets wird bedacht, was des Stückes und was des Schauspielers ist. Rolle und Darsteller werden streng getrennt, und es wird darnach gefragt, ob der Darsteller hinter der Rolle zurückblieb oder ob er mehr aus ihr machte als sie vom Dichter aus ist. So heißt es: Die Rachel »ergänzt, überflügelt den Dichter« [4]).

Wie Rötscher auf die Darstellung einen direkten Einfluß hatte, dafür will ich für viele nur ein Beispiel geben: am 26. Mai 1846 forderte er den Schauspieler Franz, der den Geist in Hamlet gab, auf, nicht

[1]) VII : 97 f.
[2]) II : E : 174.
[3]) Sp.-Ztg. : 27. April 1860.
[4]) VII : S. 3.

mit geisterhafter, hohler Stimme zu sprechen, sondern mit Würde. Am 31. Oktober 1846 kann er zu seiner Freude feststellen, daß Franz seinem Rat gefolgt ist [1]).

b) Kritik der Inszenierung.

Gleich der Beurteilung des Schauspielers werden auch hier die im theoretischen Teil aufgestellten Forderungen in Anwendung gebracht. Es ist oft vom Tempo im ganzen die Rede, oft vom Ton, auf den das Ganze gestimmt war, wobei dann untersucht wird, ob er zu schnell, zu langsam oder adäquat war. II : E : 134 verlangt er für Othello einen großartigen Stil.

Einmal heißt es: »Die Länge der Zwischenakte, die wohl durch den Umzug der Sabine nötig sein mochte, tut bei solchen, auf ein rasches Ineinandergreifen berechneten Stücken der Wirkung immer Eintrag. Vielleicht ließen sich die Pausen zum Vorteil des Ganzen doch noch etwas kürzen« [2]). Auch in II : E : 14 wird darauf hingewiesen, daß der Szenenwechsel die Illusion stört. Ein andermal wird allzu große Dunkelheit, die auf der Bühne herrschte, getadelt [3]). Auch für das äußere Bild ist Rötscher sehr empfänglich. Gelegentlich der Neueinstudierung des Hamlet bemerkt er tadelnd: »Fortinbras im Hamlet erscheint als höherer Polizeibeamter, um den Tatbestand der Leichen zu konstatieren« [4]).

Für die direkte Wirkung Rötschers auf die Inszenierung der Berliner Bühne will ich zwei Belege anführen. VII: 184 schreibt er: »Zu rühmen haben wir noch an der neuen Inszenierung des Schauspiels durch Herrn Düringer, daß die Einrichtungen in den Schlachtszenen so getroffen waren, daß dabei vorzugsweise die Phantasie des Zuschauers angeregt wurde. Dadurch, daß diese Kämpfe mehr nur angedeutet, als wirklich vor unseren Augen ausgeführt wurden, daß man also auf eine sinnliche Illusion derselben verzichtete, enthob man sie zugleich der Lächerlichkeit, der sie zum Opfer fallen müssen. Wir haben stets bei diesen Massenkämpfen auf die Erhebung derselben in das Reich der Phantasie gedrungen«, und

VII: 188 f.: »Ferner erinnern wir an die große Szene zwischen Hamlet und der Mutter, wo endlich, worauf wir immer bestanden haben, die kleinlichen Medaillenbilder den lebensgroßen Bildern, wie sie Shakespeare offenbar fordert, gewichen sind.«

---

[1]) II : E : 151.

[2]) Sp.-Ztg.: 6. Juli 1846.

[3]) Sp.-Ztg.: 21. Februar 1860.

[4]) VII : 187.

c) Kritik des Publikums.

Schließlich wollen wir noch betrachten, wie Rötschers Kritik sich zum Publikum stellte. Es fehlt nicht an solchen Stellen, wo er mit Genugtuung konstatiert, daß sein Urteil mit dem des Publikums zusammenfalle, nicht an Hinweisen, das Publikum werde ihm hoffentlich zustimmen. Doch da, wo er anderer Meinung war, konnte er ihr auch kräftig Ausdruck verleihen, wofür folgende Stelle zeugen möge: »Der wilde Hervorruf des Herrn Hendrichs, dem der zweite Pistolenschuß des Hervorrufs des Herrn Hoppé gleich nach dem ersten Akt, ohne allen vernünftigen Grund, folgte, beweist, daß wir auf dem allerbesten Wege sind, im Theater den Beifall der Parteien und Koterien gegen den freien Beifall des gebildeten Sinns einzutauschen. Die Kritik hat das Recht und die Pflicht, solche Ungemessenheit als das zu bezeichnen, was sie ist! Hoffentlich haben die Künstler, welche solchen Beifall erfahren, Freiheit genug, dadurch mißtrauisch gegen sich selbst zu werden [1].«

* * *

Es heißt allerdings, die Psyche des Schauspielers von einem allzu idealen Standpunkt betrachten, wollte man ernsthaft glauben, es gäbe irgend eine Form des Beifalls, die ihm nicht wohltue.

Aber das Beispiel ist bezeichnend für die hohe und edle Auffassung, mit der Rötscher alle künstlerischen Fragen anpackte. Es haftet ihm stets etwas Philosophisches an, und wie es nicht leicht ist, aus seinen Schauspielkritiken das für die einzelnen Künstler Charakteristische herauszulesen, so kann auch der Einzelanalyse der Vorwurf einer gewissen Unlebendigkeit nicht erspart bleiben. Sie zeigt wohl vorzüglich die Architektur eines Kunstwerks, aber es fehlt ihr an Differenzierungsmitteln, an Handhaben, mittels derer sie die Wesensverschiedenheit Goethes von Shakespeare beispielshalber darlegen könnte. Hier hat sie ihre Grenzen.

Immerhin hat in ihrem Rahmen Rötscher so viel Wertvolles geleistet, daß man ihn neben Bulthaupt ruhig den größten Dramaturgen des 19. Jahrhunderts nennen kann.

---

[1]) Sp. Ztg. 10. Juli 1846 und vgl. auch II:E:98.

Bemerkungen.

Rhythmus in menschlichen Raumgebilden.

Von

August Schmarsow.

Oskar Walzel hat unter dem Titel »Wechselseitige Erhellung der Künste« versucht, einen Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe zu liefern [1]). Er berichtet an erster Stelle über meine seit langen Jahren geübte und so auch auf Schüler übertragene Methode, die Innenräume mittelalterlicher Bauwerke, besonders der Kirchen des Abendlandes, auf ihre rhythmische Gliederung zu untersuchen und dadurch zum Verständnis des schöpferischen Wesens der Architektur wie zur Erklärung des ästhetischen Erlebnisses in solchen Raumgestaltungen hinzuwirken. Leider muß ich, erst spät auf das Büchlein aufmerksam gemacht, sogleich anfangs erkennen, wie fern dem Literarhistoriker diese anschaulichen Dinge liegen, nach denen er gierig greift. Und dabei laufen ihm Verwechslungen und Irrtümer an so ausschlaggebenden Stellen unter, daß ich Einspruch dagegen erhebe, solches Zeug überhaupt unter meinem Namen zu verbreiten.

Da steht zu lesen: »Schmarsow scheidet drei Gestaltungsprinzipien: Proportionalität, Symmetrie und Rhythmus.« Mit Verlaub: dies tat Gottfried Semper, der große Architekt, dessen Lehre ich psychologisch weiterzubilden gestrebt habe. Falsch ist auch der Zusatz: »in ausdrücklicher Wendung gegen Riegl«. Doch das ist kaum von Belang im Vergleich mit dem folgenden Wortlaut: »Der Proportionalität weist er die erste Dimension zu, die Breite (sic!), der Symmetrie die zweite, die Länge (!), — dem Rhythmus die dritte, die Tiefe.« Uns andern ist die erste Dimension die Höhe, die zweite die Breite. Wenn jedoch auch Walzel die Tiefe als dritte Dimension anerkennt, so ist ihm die Länge wohl in die vierte Dimension geraten. Daß aber nicht etwa ein Druck- oder Schreibfehler vorliegt, über den der Verfasser des Vortrags auch bei der Korrektur hinweg gelesen hätte, ohne sich etwas dabei zu denken, das bezeugt drei Seiten weiter die gleich lustige Angabe: »S. billigt transitorische Bewegung doch auch der ersten Dimension zu, der von ihm die Symmetrie zugewiesen wird, und der zweiten, in der er Proportionalität ansiedelt.« Sollte mich danach nicht schon der Setzer für einen unverbesserlichen Rekruten gehalten haben, der mit derselben Hartnäckigkeit auch Rechts und Links verwechseln werde? Aber es ist Walzel allein, der sich so etwas leistet. Und obwohl er nun weiß, daß ich die Möglichkeit sukzessiver Auffassung auch in der ersten und zweiten Dimension ausdrücklich anerkannt habe, dichtet er mir die neue Behauptung an, ich nehme den Rhythmus ausschließlich für die dritte Dimension in Anspruch, nur Bewegung nach der Tiefe erfülle nach meiner Ansicht die strengen Bedingungen dieses Gestaltungsprinzips! Er selbst erwähnt meine Bezeichnung

---

[1]) Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft Nr. 15, Berlin 1917.

der Höhe als »Wachstumsachse«, die ich im Anschluß an G. Semper stets dort anwende, wo es sich um den Aufstieg von unten nach oben handelt, d. h. nicht um das Höhenlot, das von oben auf die Basis gefällt, also dem Gesetz der Schwere, des Falles gemäß aufgefaßt wird. Er weiß, daß ich in der zweiten Dimension dagegen mit Semper die Symmetrie walten lasse, in der wir das Prinzip des ruhigen Ebenmaßes, des Gleichgewichts im Stillstand erkennen; aber er weiß auch, daß ich hier, im Unterschied von Semper oder in experimentell-psychologischer Ergänzung, die transitorische Auffassung bei Anwendung des Mittellotes auf die Wagrechte vor uns hervorgehoben habe, d. h. die Abmessung von dem Schnittpunkt in der Mitte nach beiden Enden oder umgekehrt von dem Endpunkt links und rechts nach der Mitte zurück. Dies sukzessive Verfahren habe ich im Unterschied von dem simultanen, dem Festhalten der Symmetrie, mit Entfaltung oder Diremtion bezeichnet, der wieder Responsion oder Zusammentritt von außen nach innen gegenübersteht. Nehmen wir als Objekt, auf das wir diese Möglichkeiten übertragen, etwa die eine Wand eines Zimmers an, so stellen wir uns dabei ihrer Mitte gegenüber auf und verharren auf diesem Standpunkt. Sowie wir aber die beiden Hälften nicht allein mit dem Augenmaß als gleich hinnehmen, sondern wirklich nachmessen wollen, so ergibt sich, wie jeder weiß, eine neue Möglichkeit, ja die Notwendigkeit, unser Verhalten abzuändern, Entweder treten wir an die Wand heran, beginnen an einem Ende und messen sie, daran entlang schreitend, bis ans andere Ende durch, d. h. wir geben unseren festen Standpunkt auf, vertauschen ihn mit dem verschiebbaren — an der Wand, an dem Tisch, an der Bank vorbei —, und das Objekt bleibt immer seitlich von uns stehen. Oder, wir vollführen diesen Wechsel, wenn wir nicht selbst in Ortsbewegung übergehen wollen, doch wenigstens mit unserem Augenpaar, setzen links mit dem Fixierpunkt ein und verfolgen die gerade Linie durch, ihrer ganzen Ausdehnung entlang. Dies ist der Vorgang, durch den sich die Breite in die Länge verwandelt. Am selben Objekt die nämliche Dimension? fragt Walzel, und denkt, ich spiele nur mutwillig mit den Wörtern unserer Muttersprache. Nein, ich weiß, daß sie nicht nur für uns dichtet, sondern auch für uns denkt; es gilt nur zu erwerben, was wir in ihr ererben. Die Länge ist, sowie wir sie in transitorischer Bewegung vollziehen, nicht die zweite Dimension, sondern sie ist die dritte Dimension geworden, die Richtungsachse unserer Bewegung durch den Raum. Machen wir die Probe nur in einem Zimmer, wo wir Breite und Länge ohne Mühe unterscheiden, also einem mit rechteckigem Grundriß, wo die beiden kleinen Seiten den beiden größeren klar gegenüberstehen. Wir nennen jene die kurzen oder die Schmalseiten, diese, eben die längeren, die Langseiten. Und zwischen diesen überlegenen Parallelen entlang geht die Hauptachse des Zimmers, das wir deshalb als oblong bezeichnen, gegenüber solchen Formen, in denen die Größe der Seiten voneinander nicht so merklich abweicht. Nun mache man doch die Gegenprobe mit einem quadratischen Grundriß: wo ist da die Länge, wo die Breite? Oder mit einem kreisrunden, wo ist da die Tiefe unter all den gleichen Durchmessern, nach denen wir die Breite bestimmen? Ist sie im letzteren Falle nicht vielmehr zuerst ein Radius, nein jeder, den wir von dem Zentrum aus, in das wir uns selbst versetzen, gegen die peripherische Umfassungsmauer zu, als Ortsbewegung oder als Blickrichtung erproben? — und im Quadrat: ist die Tiefe der kürzeste Weg gegen die Mitte einer Wand, oder der längste in der Diagonale gegen jede der Ecken zu? Es sind keine sophistischen Klügeleien, sondern ganz konkrete Fälle des Raumerlebens, um die es sich handelt. Wer aber die drei Dimensionen noch nicht unterscheiden kann, der vermag auch hier allerdings nicht deutlich zu erfassen und festzuhalten, welche Verschiedenheiten der Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seinem umgebenden Raum sich

dabei ergeben. Es gibt Büchermenschen, die solche anschaulichen Dinge, auch mustergültig in sprachliche Form gebracht, überhaupt nicht lesen können, sondern immer darüber hinwegträumen. Es gibt gewiegte Literaten, denen solche Kost sehr bald zuviel wird, die sich deshalb darüber ärgern. So wollen auch wir lieber versuchen, nicht alles, was zusammengehört, hier auf einmal zu erledigen, sondern zum Teil auf andere Gelegenheit versparen. Aber im Anschluß an das kreisrunde Gemach, das uns als letztes Beispiel diente, sei hier noch die Frage nach der ersten Dimension berührt. Es ist die Höhe, die das menschliche Subjekt immer als eigene Vertikalachse mit sich herumträgt, das Wahrzeichen seiner aufrechten Haltung, seines Vorzugsrechtes, so daß von dieser Hauptachse unseres Koordinatensystems ausgegangen wird, und daß wir sie deshalb die erste nennen. Suchen wir nun unsere eigene Höhe einmal über sich selbst hinaus mit dem Blick zu verfolgen, also als Bewegungsrichtung in der Verlängerung durchzuhalten, so wird uns auch diese Dimension zur dritten, die vor uns liegt, wie wir vorher die Breite sich in die Länge verwandeln sahen. Wer daran zweifelt, schaue nur zum gestirnten Himmel empor, oder suche sich über die Entfernung des Mondes da droben Rechenschaft zu geben, indem er von sich aus mit dem Blick in die Weite hinaufdringt. Und diese Verwandlung der Höhe in die Tiefe da draußen kommt daher, daß unsere eigene Ortsbewegung sich gewohnheitsmäßig immer nach vorwärts vollzieht, gerade vor uns hin. Wir gehen nicht seitwärts wie die Taschenkrebse, noch aufwärts wie die Luftbewohner. Und die Richtung, die wir einschlagen, um sie geradeswegs durchzuhalten, erhält durch den Willensimpuls die sicher fühlbare Vorherrschaft, die sich ebenso auf die anderen Dimensionen überträgt, sowie wir unser Ich als vorwärtsdringend, zielstrebig gerichtet, hantierend oder irgendwie sonst agierend hineinlegen, also auch wenn wir nur sehen statt zu gehen. Das können wir uns schlagend durch ein Experiment zum Bewußtsein bringen: treten wir in einen hohen, zylindrisch aufsteigenden Turm ohne Fenster und ohne Geschoßteilung wie ohne Dach, so daß durch den Zinnenkranz nur der Luftraum des Himmels hereinschaut; dann gibt es für unser Augenpaar, je enger die Umfassungsmauern uns umschließen, keine Gelegenheit seine Sehweite zu betätigen und seinen Drang nach solcher Kraftübung zu befriedigen, als allein nach der Höhe; die erste Dimension gewinnt vollständig die Bedeutung der Richtungsachse, die Hegemonie über die beiden wagrechten, von denen die vor uns liegende Tiefe sonst überall den Ton anzugeben pflegt. Wie hier die Blickbahn nach oben die einzig ausführbare Bewegung in die Weite gewährt, so bleibt auch für jede Erdenflucht der Sehnsucht eben die Höhe der einzige Ausweg, und ihr Gegenteil, die unterirdischen Räume, die sich zu unseren Füßen öffnen mögen, oder als Unterwelt nur in unserer Phantasie existieren, erhalten den richtigen Namen, die Tiefe, doch auch in einem ganz anderen Sinne als die Tiefe des irdischen Schauplatzes vor uns, in den wir uns endlich durch die Tür hinausretten, durch die wir hereingekommen waren. Wie lange hat der griechische Gegensatz des ἄνω und κάτω die ganze menschliche Weltanschauung bestimmt. Aber auch in unserer sinnlich-wahrnehmbaren Umwelt und Außenwelt bekommen die drei Ausdehnungen einen mannigfaltigen Sinn, je nach der Beziehung zu uns. Und für die Architektur als künstlerische Schöpfung habe ich schon 1896 in einer kleinen Schrift »über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde« darüber Auskunft zu geben und dafür psychologisches Verständnis zu wecken gesucht (Berichte der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 48, 1). Daß solche Erträgnisse anschaulichen Denkens nicht immer leicht auszudrücken sind, auch wenn man seine Muttersprache so handhabt, wie ich, das wissen die besten Meister genau. Aber, wenn man bei mir von einer »Schule« spricht und »kraftvolle Durchführung unab-

hängiger Arbeitsmöglichkeiten« anerkennt, wie Walzel (S. 11), so wird man sich doch selber sagen, daß solche Wirksamkeit als Lehrer garnicht denkbar ist, es sei denn — man habe das Zeug dazu. Als solcher will ich denn, nach achtunddreißigjähriger Tätigkeit an deutschen Universitäten, auch die Bedenken des literarischen Kritikers geduldig prüfen und für den Leserkreis dieser Zeitschrift willig aufnehmen, was er uns etwa zu bieten weiß [1]).

Vergleiche ich nun die Zitate aus Schiller, Schlegel und Herbart, die vor uns aufgereiht werden, so finde ich mit Erstaunen, wie willkürlich sie herausgerissen, ja wie hastig sie abgebissen sind, so daß Wertvollstes, das sich unmittelbar daneben anbot, beiseite gelassen und so zur wirklichen Klärung der Fragen garnicht vorgedrungen ward. Ernst Meumann aber, den Walzel bald beiseite schiebt, wo wir uns geflissentlich mit ihm verständigen wollen, bald umgekehrt gegen mich ausspielt, wo der Psychologe die Sache zweifellos besser verstand als der Literaturforscher, hat seinerzeit auch zu meinen Schülern gehört und sich später noch dazu bekannt, wie er das Hauptprinzip seiner eigenen Ästhetik, das Ausgehen vom künstlerischen Schaffen selbst, von mir übernommen. Es ist ein ehrliches Ringen der Geister, in dem ich noch mit meinem letzten Buch »Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters« über die früher erreichten Grundlagen hinausgegangen bin, zur Ergänzung und Vertiefung meiner damaligen Lehre. Wir wollten es alle nicht bequemer nehmen, wie Walzel es uns empfiehlt; und hatten nicht gegen Philosophen, sondern gegen rückständige Architekten und oberflächliche Rationalisten zu kämpfen, denen die psychologische Betrachtungsweise ebenso fremd oder gar verhaßt ist, wie die ästhetische. Ich brauche nur an die Aufnahme zu erinnern, die meine Leipziger Antrittsrede über das Wesen der architektonischen Schöpfung am 8. November 1893 bei diesen Herren der Tageskritik gefunden hat: eine Schande für sie selber!

»Schiller nannte in einem Briefe an Wilhelm Schlegel« — wird uns erzählt — »vom 10. Dezember 1795 den Rhythmus: das Beharrliche im Wechsel. Man könnte behaupten, daß in dieser ganz allgemeinen und doch schlagenden Begriffsumschreibung kein Bezug auf ein zeitliches Nacheinander walte (?). Schiller meinte es anders; er nennt gleichzeitig den Rhythmus: das Zeitmaß in seinen Bewegungen.« (Ich will nicht beanstanden, ob dies letztere den Sinn genau wiedergibt.)

»Wilhelm Schlegel nahm die Begriffsbestimmung auf.« (Ist das eine solche, und keine bloße Wortumschreibung?) »Er verwertete sie in seinen Berliner Vorlesungen 1801/2 (S. 242 ff.); auch er gebraucht hier den Ausdruck Zeitmaß.« Damit bricht Walzel seine, uns wenigstens noch wenig befriedigende Ernte ab, obgleich dort gerade eine wirkliche Definition geboten wird. Warum? »Den Rhythmus, erklärt Schlegel, könne man definieren: als eine solche Anordnung des Zeiterfüllenden, worin bemerkbare Verhältnisse stattfinden. Es gehört also zum Rhythmus zweierlei: ein gemeinschaftliches Zeitmaß für die ganze Reihe von Sukzessionen, und Abwechslung in der Dauer der einzelnen. Wo eins von beiden Stücken fehlt, ist noch kein Rhythmus vorhanden. Im letzten Falle, bei Sukzessionen von inkommensurabel verschiedener Dauer, die ohne Regel aufeinander folgen, leuchtet es von selbst ein. Aber auch das erste, Maß ohne Wechsel, — z. B. in gleichen Zwischenräumen wiederholte Glockenschläge —, sind nur die Grundlage des Rhythmus, noch nicht der Rhythmus selbst.« Das war doch wirklich ein Ertrag, der uns fördert; doch ersichtlich beziehen sich beide Dichter zunächst auf Hörbares, als ihnen auf dem Gebiet der Wortkunst oder der Musik Vertrautes. Indessen Schlegel findet

---

[1]) Im vorhinein darf ich auf meinen Aufsatz »Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung« Bd. IX dieser Zeitschrift 1914, verweisen.

es doch notwendig, hervorzuheben, daß die Fähigkeit, den Rhythmus wahrzunehmen, unleugbar an unsere Organisation gebunden sei; wir sind »dabei auf solche Grade der Geschwindigkeit und Langsamkeit eingeschränkt, die mit dem fühlbaren Takt der Bewegungen in unserem Körper in einem nahen Verhältnis stehen«. Und erst nach dieser Rücksichtnahme auf die organischen Bewegungen, des Atems, des Herzschlags usw. (sogar bei Tieren) folgt das letzte Ergebnis: »Eine rhythmische Reihe drückt also zuvörderst das äußere sinnliche Leben aus; das Zeitmaß ist der Pulsschlag desselben, der Wechsel die freie Bewegung. Dann aber verknüpft das durchgehende, sich gleichbleibende Zeitmaß die Sukzessionen zur Einheit, es ist das Beharrliche im Wechsel.« Damit sind wir wieder bei Schillers Ausdruck angelangt; aber es ist das Zeitmaß, nicht der Rhythmus, das Schlegel damit belegt. Und es fehlt tatsächlich noch etwas, das er selbst im Früheren vorbereitet hat. Er setzt auch noch ein Anhängsel hinzu: »wenn vom Hörbaren die Rede ist, gleichsam das Bewußtsein der Tonfolge«. Was heißt das? Entweder die Erinnerung an die gehörte oder die Erwartung der bevorstehenden Tonfolge, oder gar beides: also das Bewußtsein der Regel und die Antizipation ihrer Erfüllung im weiteren Ablauf. Da steckt in der Tat die Hauptsache. Sowie wir von der objektiven Beschreibung des Rhythmus auf den Standpunkt des schöpferischen (oder genießenden) Subjekts übertreten, offenbart sich erst das Geheimnis des Zusammenhangs mit unserer menschlichen Organisation auf der einen und mit unserem Willensimpuls auf der anderen Seite. Der Rhythmus ist die selbstgewählte Regel, das immer wiederholte Maß, nun aber der freien Bewegungen, die wir uns vorschreiben. *Er ist das Gesetz, das wir in unseren Willen aufgenommen haben*, wenn wir Rhythmisches hervorbringen, und erst auf Grund dieses seelischen Aktes erwächst das Gefühl der Freiheit unseres Tuns. Die Wahl vollzieht sich im Einklang mit unserer Organisationsanlage, gleichwie die Reizmittel durch sie bedingt sind, nach Maßgabe unseres Temperaments, aber nicht des ganz absonderlichen, einseitig individuellen, sondern des einigermaßen gemeinsamen Erbes, des Einzelmenschen freilich, aber doch als sozialen Wesens. Und diese Übereinstimmung mit sich selbst gewährt die Genugtuung der stetigen Erfüllung, die wir als durchgehende Regel walten lassen, durch alle möglichen Variationen hin, bis in Ausnahmen noch überwindbaren Widerspruchs. Ein Gesetz aber, das unserer menschlichen Natur entspricht, und nicht nur uns allein, sondern auch Unseresgleichen gemäß ist, bewirkt weiter das willige Entgegenkommen des Verständnisses unserer Mitmenschen, bedingt die hinreißende Gewalt und Ansteckungskraft eines glücklich gefundenen Rhythmus, also die sozialisierende Energie, die er in gewissem Umkreis unfehlbar ausübt. Erst diese genetische Erklärung der Innervation, als des wesentlichen Bindeglieds, und der Einströmung des Willensimpulses, in Form eines rhythmischen Motivs, ergibt das Entscheidende, das auch über das Hörbare hinaus, für das Sichtbare und für alle Körperbewegungen überhaupt gilt. Wollten wir mit Schiller den Rhythmus das Beharrliche im Wechsel nennen, so müßten wir darunter die selbsterwählte Regel der spontanen Bewegungen verstehen, die einerseits über das zugrunde gelegte Zeitmaß in seiner konventionellen Gleichteilung hinausgeht, anderseits aber, durch alle Variationen und Modifikationen sonst hindurch, immer erkennbar wiederholt wird.

Meint Walzel nach seinem unvollständigen Zitat, diese klassischen Zeugen »hätten kaum in der bloßen Tatsache einer Reihe gleich großer, gleich weit von einander abstehender Säulen die Bedingungen des Rhythmus erfüllt gesehen«, so ist einmal diese Beschreibung des objektiven Bestandes in einer Basilika schon unzulänglich, weil z. B. die Bogenverbindung über ihnen hin nicht erwähnt wird; anderseits aber bin ich überzeugt, mit Schlegel wäre auf Grund der »Organisation«

des Menschen und des nahen Verhältnisses der Reizmittel zum fühlbaren Takt der Bewegungen in unserem Körper wohl eine Verständigung erreichbar, wo auch wir das Hörbare ganz ausschalten, von dem die Dichter wie die Musiker gern allein reden. Walzel selbst wendet mir ein: »Wohl wechselt auch da beharrlich die Säule mit dem Zwischenraum, der sie von ihrer nächsten Nachbarin trennt. Aber ein zeitliches Nacheinander kommt in die Säulenreihe nur durch das betrachtende Auge, das von Säule zu Säule weitergeht.« Ja, wer von uns hat denn behauptet, die Säulenreihe in der Basilika bewege sich tatsächlich selber im rhythmischen Schwunge?— oder sie habe über Nacht etwa einen Reigen vollführt, der am Tage dann noch nachzittere und uns in sich hineinziehe? Doch, Scherz beiseite: hier ist wieder, wie so oft in der Ästhetik, allein das empfangende Subjekt berücksichtigt, nicht, wie ich immer durchführe, vom schöpferischen Urheber ausgegangen. Wer hat denn die Säulenreihe so hingesetzt, ihre Abstände bestimmt, die Bewegungslinie ihrer Arkaden gezeichnet und gewollt? Die Bewegung des betrachtenden Auges aber reicht auch beim Besucher nicht aus. Walzel hat von meiner Zurückführung des Rhythmus auf den Gang des Menschen — durch den Raum hin — gar keine Kenntnis genommen. Für den rhythmischen Vollzug des Ganzen ist die Ortsbewegung durch die Wandelbahn entlang ganz unerläßlich, und hier wirken die drei Dimensionen ineinandergreifend zusammen bei jedem Schritt: die Höhe in den Säulen wie in der Obermauer und den Fenstern des Lichtgadens bis an die Decke, die Breite im Schaltraum und seinem Bogen, dessen Schwung schon ein Bindeglied mit der ersten Dimension enthält, in den gleichen Abständen der Wandglieder darüber, wie in der Kassettendecke oder der Wölbung. Blickbewegungen wirken nur deshalb, mit ihrem Vollzug im Nacheinander, so unwiderstehlich auf unsere organische Anlage zu rhythmischer Betätigung weiter, weil in ihnen der Konnex mit dem motorischen Apparat des ganzen Körpers gegeben liegt, und weil sie genau so als Ausfluß unserer Willensimpulse, unserer lebendigen Intentionen gefühlt werden, wie der Antrieb des Vorwärtsschreitens in der Richtungsachse des umschließenden Raumgebildes. Ich darf mich dafür sogar auf das Bekenntnis Goethes berufen, das Walzel selbst herbeizieht. Dieser anschaulich Denkende »verweist ausdrücklich auf die verwandte Wirkung, die sich beim Auf- und Abgehen im Petersdom ergebe«. Beim Durchwandern des Langhauses und der Kreuzarme von St. Peter hat Goethe in Rom das Raumerlebnis sozusagen am eigenen Leibe so stark erfahren, daß es so lange noch nachwirkt.

Ganz ähnlich wie bei Schlegel wird dann bei Herbart eine Hauptstelle unterschlagen, die notwendig dazu gehört. Was Walzel aus dem Lehrbuch der Einleitung in die Philosophie herbeiholt, ist doch, wie er selbst sagt, »etwas ganz Selbstverständliches«: — die Möglichkeit des Menschen zu simultaner und zu sukzessiver Auffassung. Nicht aber, daß wir überhaupt beide abwechselnd anzuwenden imstande sind, ist für unsere Angelegenheit von Belang, sondern der Unterschied des sinnlichen und geistigen Erlebnisses, der sich je nach der Vorherrschaft der einen oder der anderen ergibt, ist das, worauf es für die Ästhetik ankommt. Und damit hängen die weiteren Fragen zusammen, wie weit die Berechtigung der einen oder der anderen, wie weit die Durchführung der räumlichen oder der zeitlichen Anschauungsform in ihrer Ausschließlichkeit gehen könne oder gehen müsse. Wer sich so lange und eindringlich mit Lessings Laokoon beschäftigt hat wie ich [1]), dem sind diese Auseinandersetzungen zwischen den Künsten so geläufig wie das Abece

[1]) Meinen »Erläuterungen zu Lessings Laokoon«, Leipzig 1907 ist ein Sachregister zu meinen kunsttheoretischen Schriften beigegeben, in dem alle wichtigen Begriffe

oder das Einmaleins. Weshalb sollten wir das gerade aus Herbart holen, dessen ästhetische Winke in jenem Lehrbuch nicht einmal ausreichend entwickelt sind? — Aber weshalb verschweigt Walzel von dem wenigen, das sie bieten, gerade die Bemerkung über Symmetrie und Rhythmus samt näherer Auskunft, die sich daran anschließt? »Symmetrische Verhältnisse finden sich bei gleichen Zeiteinteilungen« [wirklich? fragt heute gewiß mancher Leser erstaunt, auch in der Zeit, und gar zuerst und ausschließlich genannt, wo wir sie lieber nur im Raume suchen] — »und beinahe in allem, was Rhythmus, was Takt und Silbenmaß heißt«. »Der Rhythmus kommt nicht selbständig vor; er verbindet sich mit sichtbaren Bewegungen, oder bei hörbaren Gegenständen mit den Abwechslungen teils des stärkeren und schwächeren, teils des höheren und tieferen Tons (Musiktons oder Vokaltons), teils eines mannigfaltigen Geräusches (z. B. Konsonanten).« Lassen wir die Anwendung auf das Hörbare, Tonkunst und Wortkunst, beiseite, so scheint Herbart beim Sichtbaren nur an die Körperbewegungen, etwa im Tanze, gedacht zu haben. Aber, daß symmetrische Verhältnisse auch im Rhythmus drinstecken sollen, wäre ein wertvoller Fingerzeig, zumal wenn er etwa erklären soll, weshalb dieses Gestaltungsprinzip nicht selbständig vorkomme. Erwartungsvoll lesen wir weiter: »Der wichtige Gegensatz des Oben und Unten bringt keine Symmetrie, wohl aber Sukzession in die Auffassung alles Architektonischen, aller Gestalten, der Pflanzen und Tiere.« Merkwürdigerweise wird der Mensch nicht erwähnt, und es fehlt die Auskunft, was sich denn statt der Symmetrie vorfinde: die Antwort liegt gerade für uns Menschen in unserem aufrechten Körperbau, im Vergleich des Oben und Unten mit unserer eigenen Gestalt, nach denen wir Pflanzen und Tiere wohl auch beurteilen: die Proportion, — statt des Gleichmaßes eben das Verhältnis ungleicher Teile. Da sind wir wieder bei der »Wachstumsachse«; aber Herbart scheint nur die sukzessive Aufnahme zu kennen, oder vergißt doch, daß nach solcher Vergleichung asymmetrischer Abschnitte, von unten nach oben oder umgekehrt, sowie das Verhältnis befriedigend gefunden wird, auch die simultane Zusammenfassung zur Einheit erfolgt. Und dies feste stillstehende Verhältnis haben die Architekten ja meistens im Auge, deren Lehre von harmonischen Proportionen sich bis zum Glauben an den Goldenen Schnitt verstieg. Dann aber folgt bei Herbart noch eine letzte Beobachtung sogar psychologischer Art: »Ursprünglich strebt der Blick nach oben und sucht in der Spitze oder im Gewölbe die Vereinigung des Angeschauten zu erreichen.« Darin läge ja eine Erklärung für das Erstgeburtsrecht der aufsteigenden Sukzession, und das käme unserer Wachstumsachse zugute. Bei der Spitze denke man etwa an die eines Obelisken, einer Pyramide, eines Glockenturms; beim Gewölbe an ein gotisches Rippenkreuz mit hochsteigenden Kappen oder den Einblick in eine Kuppel, vergleiche damit jedoch den Durchblick durch die Rundöffnung des Pantheons und unser vorher empfohlenes Experiment in engem fensterlosem Turm ohne Dach. Das Streben nach Vereinigung des Angeschauten ist eigentlich wieder ein Hinweis auf das Bedürfnis nach simultanem Einheitsvollzug, wie wir es beim Prinzip der Proportionalität anerkannt haben. Herbart hat hier seine Anregungen selbst nicht zu Ende durchgedacht [1]).

Angesichts dieses Tatbestandes bei dem Philosophen und der Verwirrung, die

---

mit den Stellennachweisen versehen sind, so daß sich der Leser bequem an der Hand dieses Hilfsmittels orientieren kann.

[1]) Übrigens ist ja bekannt, daß die §§ 98 und 99 wie Abschnitte der folgenden erst Zusätze der vierten Auflage von 1837 sind, also aus demselben Jahre, in dem Arnold Ruges Neue Vorschule der Ästhetik in Halle erschien.

bei Walzel selbst noch vorherrscht, bedeutet es doch wohl einen Fortschritt auch über Gottfried Sempers Prolegomena zu seinem Buch über den »Stil in den tektonischen und technischen Künsten« hinaus, wenn ich Symmetrie und Reihe konsequent voneinander trenne, je nach der simultanen oder der sukzessiven Aufnahme. Behalten wir ebenso der Proportionalität das stillstehende Verhältnis der Teile vor, wie dem Rhythmus die Lösung des festen Bestandes in fließendem Vollzug, so hätten wir auf beiden Seiten zwei Gestaltungsprinzipien. Die einfache Reihung entspricht dem durchgehenden sich gleichbleibenden Zeitmaß, bei Schlegel, also im Sichtbaren der schlichten Einteilung, etwa eines Lineals mit Zentimetermaß, oder der Skala eines Thermometers, die wir uns durch die gleichmäßigen Schläge eines Metronoms, Einschnitt für Einschnitt, entstanden denken können. Sowie wir darauf durch eine auffallende Farbe einen Abschnitt um den anderen solcher Maßeinteilung hervorheben, entsteht die alternierende Reihe. Und diese gehört bereits zu den rhythmischen Reihen, ist einfachster Fall der Erfüllung von Schlegels doppeltem Erfordernis für das Zustandekommen des R. Die fortgesetzte Wiederholung der gleichbleibenden Alternanz wird jedoch selber wieder zur einförmigen Regel. Erst ein drittes Element bringt lebhafte Abwechslung durch Reizkontraste. Um so entschiedener, wenn dieser neue Sinneseindruck die Kraft hat, seine beiden Nachbarn zu überbieten, sich als Dominante aufzuwerfen zwischen dem symmetrischen Paar von Trabanten. So entsteht die gruppierende Zusammenfassung, durch weitere Subordination nach Intensitätsgraden, durch Attraktion und Repulsion. Aber solch ein fühlbarer Stillstand wird im Fortlauf der Reihe, dem sich die Gruppe als größerem Ganzen einfügt, wieder aufgehoben; der Weitervollzug der durchgehenden Richtung löst auch solchen symmetrisch-proportionalen Komplex in den Rhythmus auf. Der Rhythmus ist also immer ein Prinzip der sukzessiven Auffassungsform, in dem solche Konzentrationsmotive um Anziehungspunkte nur wie retardierende Momente noch wirken können. Die Funktion des Rhythmus ist gerade die Erlösung aus dem Beharren in die Bewegung des Lebens. Dort das Gesetz der Kristallisation, hier die Freiheit des organischen Wachstums und Wandels, der Wechsel in den Bewegungen.

Walzel aber fragt mich am Schlusse dieses Abschnittes: »Wozu also die umständlichen Versuche, den Rhythmus nur für die dritte Dimension in Anspruch zu nehmen?« Ich kann ihm nichts anderes antworten, als was überall bei mir zu lesen war. Man muß sich nur das Vorzugsrecht klar machen, das die Richtungsachse unserer Betätigung immer unter den festliegenden Koordinaten genießt. Die dritte Dimension, die von unserem eigenen Mittelpunkt im Körper vorwärts in die Tiefe des Raumes dringt, ist als gewohnte Richtung unserer Ortsbewegung, alles Hantierens und Eingreifens in die Außenwelt schon durch das Mitspiel der Willensintention unseres Ich ausgezeichnet. Der fühlbare Impuls gehört zum Erfolg, zum Durchhalten der Richtung, ob wir die gerade Linie als kürzesten Weg zwischen Ausgangs- und Zielpunkt nehmen, oder die Schlangenlinie, die Spiralwindungen, die mannigfaltigsten Verschlingungen von Kurven aller Art. Der Richtungsverfolg verwandelt schon die beiden Dimensionen einer Ebene in die dritte, die durch sie mit ihrem lebendigen Zuge vereinheitlichend hindurchgeht und jede Konfiguration des Bestandes in den Rhythmus der Bewegungen auflöst[1]). (Vgl. diese Zeitschrift IX, S. 95, Anm.)

---

[1]) Neuerdings hat auch E. R. Baensch, Über die Wahrnehmung des Raumes, 1911 die Notwendigkeit des Willensimpulses für das Tiefensehen hervorgehoben, aber den Konnex mit den Erlebnissen der Ortsbewegung im Gehen nicht genügend erfaßt, geschweige denn aufgewiesen.

Nun aber hat Walzel es nicht allein für richtig erachtet, sondern — was mir erstaunlicher vorkommt — auch für erlaubt gehalten, aus meinem Buche »Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters« einen ganzen gesperrt gedruckten Absatz wörtlich abzuschreiben und, obgleich er durchaus nur kunstgeschichtlichen Inhalts ist, meinen theoretischen Erörterungen über die Strophe voranzuschicken, so daß der daraus sich ergebende Zusammenhang nun gewaltsam auf den Kopf gestellt wird. Das geht denn doch durchaus nicht an! Gegen solch willkürliches Umspringen mit meinem geistigen Eigentum muß ich um so entschiedener Verwahrung einlegen, als dadurch meine Darlegung zur kunstwissenschaftlichen Terminologie, die auf Allgemeingültigkeit abzielt, unter einen historisch bedingten Gesichtspunkt gerückt wird, von dem sie nicht beeinflußt sein darf. Das ist also auch ein Eingriff in das sinnvoll methodische Gefüge des Fachmannes. Die Anwendung der vorbereiteten Grundbegriffe auf die konkreten Beispiele, d. h. die örtlich und zeitlich bestimmten Denkmäler, soll erst im geschichtlichen Teil des Buches erfolgen, dessen erster Halbband nur noch den Innenraum des romanischen Kirchenbaues im Abendland enthält, während dessen zweite Hälfte erst den Innenraum der Gotik und dann den ganzen Außenbau beider Stile bringen muß. Das wird kein Sachverständiger anders erwarten und wird solche innere Notwendigkeit auch bei der Kritik respektieren. Das ist hier nicht geschehen, und der so entstellte Bericht W.s hat auch kundige Leser in die Irre geführt.

Der ganze Absatz, den Walzel seinen Hörern zum besten gibt, hat mit dem Thema des Vortrags gar nichts zu schaffen: er ist eine interne Angelegenheit für meine Fachgenossen. Was soll diese »Wiedergabe der wichtigsten Behauptung, die der Kunsthistoriker verficht«, in einem Exercitium logicum des Literaturforschers, der sich mit kunstgeschichtlichen Begriffen bereichern will? Der absichtlich im Druck hervorgehobene Passus steht bei mir ausgerechnet ganz am Schluß der Grundlegung: wie ein Eintrittsportal für den Durchgang in die Welt individueller Gestaltungen der Geschichte. Jeder Satz ist ein Wegweiser. Und der erste führt sogar abseits, nur kurz vorher Berührtes zusammenfassend, auf ein Gebiet, dem in meinem Buche nicht weiter nachgegangen werden soll (S. 2). »Der streng geschlossene Strophenbau ist das entscheidende Merkmal des oströmischen Kirchenbaues,« nachdem, wie jeder Kundige weiß, auch im Orient ursprünglich die Basilikenform verbreitet genug gewesen war. Die Anwendung meiner Methode auf das »Neuland der Kunstgeschichte«, das ich nicht aus eigener Anschauung kenne, habe ich damit erklärtermaßen den anderen Fachgenossen überlassen, die sich der Erforschung jener Gebiete gewidmet haben. Ohne jeden Versuch, ihnen etwa meine Auslegung des schöpferischen Vorgangs oder des genießenden Erlebnisses aufzudrängen, bleibt es von vornherein ihrem Ermessen anheimgestellt, wie weit sie dies heuristische Prinzip der rhythmischen Analyse verwerten zu können glauben oder nicht. Wie kommt danach ein Literaturhistoriker dazu, solche Anwendung trotzdem hereinzuzerren und sie zur Diskussion zu stellen, wo er vor Uneingeweihten spricht? — Mein nächster Satz besagt: »Die immer erneute Durchführung der regelmäßigen Reihe dagegen, das Gliederungsprinzip des Langhauses in seinem ursprünglichen Wesen als Wandelbahn, entschied den mannigfaltigen Entwicklungsgang der Rhythmik des Abendlandes, von den Anfängen der romanischen Basilika bis zur gotischen Kathedrale.« Das ist also der Leitfaden für den Gang durch den zuweilen labyrinthisch verschlungenen Reichtum der auf uns gekommenen Denkmäler auf dem Boden der westeuropäischen Kultur, mit denen allein ich mich beschäftigen will, weil ihre Chronologie wenigstens einigermaßen gesichert, ihr Schicksal im Lauf der Zeiten sorgfältiger durchforscht ist, als es anderswo bis dahin erreichbar gewesen.

Der Kundige weiß, wie viel Anläufe zu »Konzentrationsmotiven«, nicht ausgemachten Zentralanlagen allein, auch hier sich eingestellt haben. Davon braucht auf dem Wegweiser nichts gesagt zu werden; solche Überraschungen für den Laien mögen der Führung durch die Bauwerke selbst überlassen bleiben. Unvorbereitet wird der Leser sich ihnen nicht gegenüber finden, wenn er den Abschnitt mit jenem Schlagwort als Titel in meiner Grundlegung einmal beachtet hat. Wenn also Walzel ein Bedenken darin findet: ein Begriff der Verslehre sei nur für die erste Stufe benutzt worden, warum nicht gleichfalls für die zweite? warum nicht auch hier »ein eindeutiger metrischer Begriff«? — so kann ich ihm nur antworten, daß solch ein historischer Parallelismus mit der Verskunst an dieser Stelle noch gar nicht in meiner Absicht lag [1]). Ich habe mich nicht anheischig gemacht, dem Literaturhistoriker oder dem Ästhetiker der Poesie Belehrung darzubieten. Es ist sein Irrtum, diese Arroganz bei mir vorauszusetzen. Sein Wunsch, der ihm eingibt, überall Analogien zu suchen, hat ihn zu solcher Annahme verleitet. Seine Angabe (S. 17), meine Studien wendeten die genauen Bestimmungen des Rhythmus, die von der Verslehre herkämen, auf die Erforschung des Rhythmus in Bauwerken an, die Verslehre gewähre mir die Möglichkeit, Schichten in der Entwicklung zu trennen, ist eine falsche, und zwar in doppelter Beziehung. Einmal gebe ich eine ganz andere und vielfach neue Begründung der Lehre vom Rhythmus überhaupt, indem ich dabei auf den Gang des Menschen zurückgehe, und zweitens ist es nicht die Poetik, die mir die Freilegung tiefgreifender Unterschiede zwischen Menschengenerationen und Volkscharakteren im Sinne der differentiellen Psychologie ermöglicht, sondern es ist die Rhythmik der Schrittbewegungen, der Tastbewegungen, der Blickbewegungen mit allem, was sich bewußt oder unbewußt im künstlerischen Schaffen daran anschließt, d. h. ein Tatsachenkomplex, der uns in den erhaltenen Werken als Ausfluß der Ausdrucksbewegungen noch heute nachweisbar entgegentritt und im ästhetischen Erlebnis durch alle Künste hin mit urkundlicher Treue sich offenbart, von der Ornamentik angefangen, deren Prinzipien allen gemeinsam sind.

Deshalb fühle ich mich auch garnicht betroffen durch den Tadel, den der hier einseitig auf Erhellung der bildenden Künste durch die Formen der Poetik erpichte Kritiker gegen meinen letzten Satz vorbringt. Dieser lautet: »Die Abkehr von dem Bewegungsrhythmus als treibender Kraft der ganzen Raumkomposition (des mittelalterlichen Kirchengebäudes) zur Auflösung dieses Gestaltungsprinzips (d. h. des Rhythmus), — zur Beruhigung, zum Stillstand der Schau, und damit zum Einraum, bedeutet die Wendung zur Renaissance.« Diese Charakteristik eines allmählichen Übergangs durch die sogenannte Spätgotik, die wir in unserem Lande zutreffend als deutsche »Sondergotik« bezeichnen mögen, gleichwie die italienische im Trecento so heißen darf, — dieser letzte Wegweiser deutet über das Mittelalter hinaus, dessen Kunstgesetzen meine Forschung diesmal allein gewidmet ist. Deshalb wollen meine Winke hier nur andeuten, wie sich die weitere Entwicklung dazu stellt, zumal da ich in anderen Schriften ausführlich genug davon gehandelt habe. Walzel meint nun diese meine Aussage über Gotik und Renaissance dahin auslegen zu dürfen, sie involviere den »Gegensatz von Bewegtheit und Ruhe«. Dieser Gegensatz aber läge auf ganz anderem Felde, als die gesamte Lehre vom Rhythmus der Baukunst. »Bewegtheit« und »Beruhigung« seien Begriffe seelischen Verhaltens, »rhythmische und arhythmische Bewegung sind mathematische Begriffe«. Darauf muß ich erwidern: mathematische Begriffe gehören überhaupt nicht in die Ästhetik,

[1]) Ich kann also durchaus nicht einräumen, was O. Wulff in der Dtsch. Lit.-Zeitg. 1918, S. 1016, zugestehen will, und weise auch Strzygowskis Tadel zurück.

ebensowenig wie die Abstraktionen der Physik, oder die mechanistischen Grundhypothesen der Naturwissenschaft. Dann aber kann ich schon die vorangeschickte Interpretation nicht akzeptieren; denn ich spreche zunächst von objektiven Erscheinungen im Bauwerke, die wir in der Kunstwissenschaft mit jenen Ausdrücken zu benennen pflegen, die ich in aller Kürze auch hier gebraucht habe, wo ich mehr nicht vorwegnehmen wollte. Mit dem letzten Teil des Satzes setzt die Wendung zu den subjektiven Faktoren ein, deren Ausdruck wir in der Formensprache und Raumgestaltung mit unseren vergleichenden Mitteln verstehen lernen: »zur Beruhigung, zum Stillstand der Schau«. Walzels Einwand, von einem Stillstand der Schau könne angesichts der Renaissancebauwerke (wohlgemerkt, ich spreche von der »Wendung zur Renaissance« als einem bevorstehenden Stil, also noch immer von spätgotischen oder sondergotischen Innenräumen!) und dürfe keine Rede sein!! Wer muß das wissen, der Kunsthistoriker von Fach, — oder der Literaturhistoriker, der damit seine Finger an unsere Terminologie legt, die er selbst als überlegen preist. Nun, dieser ganze künstlich vorbereitete Einwand beruht auf einem völligen Mißverständnis meiner freilich zurückhaltenden, aber eben deshalb sorgfältig erwogenen Worte. Die historischen Symptome, die von der Raumkomposition der gotischen Kathedrale als eines großen dreigliedrigen Ganzen, das durch den Richtungsgegensatz zwischen Chor und Langhaus im Zusammenstoß unter der Vierung und die seitliche Ausladung der ebendort entspringenden Kreuzarme zustande kommt, allmählich zur Bevorzugung des Einraumes, etwa in einem Saalbau gar, hinüberführen, diese Symptome der inneren Entwicklung sind natürlich nur einem Kenner der Architekturgeschichte geläufig, der auch einigermaßen mit der Kirchengeschichte einerseits und mit der psychologischen Raumästhetik vertraut ist. Ich weiß nicht, wie weit ich dies in dem Urteil bei Walzel voraussetzen darf, oder vielmehr auf fremde Quellen zurückführen muß. Sollte er sich etwa bei einem Vertreter der Baukunst am Polytechnikum Rats erholt haben, wie ich nach der Praemunitio auf S. 17 unten [1]) und der Berufung auf mathematische Begriffe vermuten möchte, so ist das sicher einer von jenen gewesen, die weder zur Ästhetik noch zur Psychologie irgend welches Verhältnis haben, sondern auch unsere Philosophen der klassischen Blüteperiode bei jeder Gelegenheit zu verhöhnen lieben. Ich spreche hier nicht zu solchen Kritikern, sondern versuche nur den Lesern dieser Zeitschrift zu dienen.

Die Abkehr vom Bewegungsrhythmus als der treibenden Kraft in der Longitudinalachse jener gotischen Kirchenbauten spricht sich in unverkennbaren Merkmalen der Beruhigung aller Verhältnisse (vgl. oben »Proportion« zu Herbart), wie im Zuwachs des Materialaufwandes der Bauglieder aus. Wir pflegen auch vom »Tempo« in der Abfolge dieser Glieder zu reden, also von Verlangsamung hier, wie bei der Hochgotik von Beschleunigung. Stellenweise begegnet schon die Einschaltung größerer Flächen, breiteren Wandverschlusses, schwererer Massenformen. Der entscheidende Schritt aber geschieht an einer bestimmten Stelle: nicht im Langhaus, der ursprünglichen Wandelbahn des gläubigen Kirchenbesuchers oder der feierlichen Prozessionen an hohen Kirchenfesten, sondern er ergibt sich erst am Ende dieser inneren Wallfahrtsstraße, eben unter der Vierung, angesichts des Zieles, beim Einblick in das Presbyterium mit dem Hochaltar und auf die Kultushandlung der Geistlichen an dessen Stufen. Hier entscheidet sich das wachsende Übergewicht der optischen Eindrücke, zu dem das gotische Gesamtkunstwerk besonders

[1]) Schon S. 13 macht sich W. zum Sprachrohr meiner erklärten Gegenfüßler unter den Architekten, deren Urteil über meine Schriften zur Baukunst auch auf die meiner Schüler ausgedehnt wird, als läge da Ansteckung vor!

durch seinen farbigen Idealraum im Lichtgaden die Augen und die Geister erzogen hat. Beim Übergang von dem verschiebbaren zum festen Standpunkte, eben zum Stillstand der Schau, die den vor ihr liegenden unbetretbaren Raumteil nur optisch und infolge dessen als Bild auffassen lernt, stellt sich der Umschwung ein, der dann erst diese neue Errungenschaft in der »Geschichte des Sehens« (wie Wölfflin sagen würde) auf die anderen möglichen Punkte ruhigen Verweilens überträgt. Natürlich bleibt die dem Menschen freistehende Alternative simultaner oder sukzessiver Auffassung der Raum- und Körperformen bestehen. Beim Rückblick des heimgesandten Kirchgängers nach der Messe, also durch das Schiff des Langhauses bis zum westlichen Hauptportal hin, mag z. B. noch lange bei dem motorisch-mimischen Typus die sukzessive Auffassung vorwalten, während der visuell-kontemplative Typus bereits zur Bildschau des perspektivischen Ganzen gelangt. Aber es kommt anderseits auch auf die Eigenart eben dieser formalen Gestaltungen an, ob sie mehr den Anreiz zur einen oder zur anderen Aufnahme durch das Augenpaar wie das Körpergefühl überwiegen läßt. Da erzählen uns ja die quergelegten Rechtecke des Rippengewölbes, die Jochweiten in ihrer Aufeinanderfolge, bis zur Rückkehr zu quadratischen, nun mit Sternbildungen, auch nur schematisch gezeichnet nebeneinander gebracht, schon eine ganze Geschichte des Strophenbaues. Die Abkehr von dem Nacheinander im rhythmischen Wechsel »bedeutet die Wendung zur Renaissance« hinüber. Das ist mittlerweile eine anerkannte Tatsache der tiefer schürfenden Kunstgeschichte. Die Beobachtungen differentieller Psychologie, die zu solcher Erkenntnis führen, sind freilich noch intimere Angelegenheiten eines engen Kreises von Fachgenossen, mit denen ich mich einig weiß, auch wenn die Meinungen noch nicht übereinstimmen. Solange die Verwandlungen des Raumgebildes, von denen hier die Rede ist, noch im Mittelalter spielen, gehen sie vielleicht den Musikhistoriker vorerst noch näher an, noch unmittelbarer wenigstens als den Literarhistoriker, bei dem stets der poetische Vorstellungsinhalt und sein vielseitig motivierter Zusammenhang als bunte Phantasiewelt sich einschiebt. Wenn man weiß, was die Kunstlehre des heiligen Augustin für die ganze Entwicklung der christlichen Kunst im Abendland bedeutet, so begreift man, daß auch Architektur und Bildkomposition immer von der zeitlichen Anschauungsform ausgehen, daß also die Reihung und der Rhythmus zu den wirksamsten Grundbegriffen für das Verständnis des Mittelalters gehören, wie daß Ornamentik und Kleinkunst aller Art oft besseren Aufschluß über die Sinnesart jener Zeiten gewähren, als die sogenannten Anfänge des monumentalen Stiles, in deren Fragestellung schon ein Rest von Vorurteilen klassischer Archäologie den freien Blick behindert. Ich weiß auch, wie weit der Geist der Gotik noch in die italienische Renaissance hineinreicht, besonders im Quattrocento, und brauche nur an die Kompositionsgesetze der Reliefs eines Lorenzo Ghiberti oder der Kirche Santo Spirito von Filippo di Ser Brunellesco zu erinnern, um begreiflich zu machen, was ich meine.

Auch über der Tür meines Seminars steht so gut wie bei Pythagoras einst oder Platon geschrieben: Μηδεὶς ἀγεωμέτρητος εἰσίτω, d. h. zu deutsch: Wer keinen Raumsinn im Leibe hat, bleibe nur draußen! Wenn aber Walzel als Fachmann der Literaturgeschichte wider mich aussagt, meine »Begriffsverwirrung« setze schon bei der Erörterung der Strophe ein, dieser Begriff sei »nicht zu voller Klarheit herausgearbeitet«, so frage ich, als ehemaliger Germanist und Mitschüler Erich Schmidts [1]),

---

[1]) Vielleicht interessiert es die Kantgesellschaft, wenn ich mich daneben dankbar zur Philosophie bekenne, da ich im Seminar bei Ernst Laas in Straßburg die Bekanntschaft von Hans Vaihinger und Paul Natorp gemacht habe, die sich

erstaunt nach der Begründung solchen Vorwurfs. Und was bekomme ich zu hören? »Sichtlich meint S. antike reimlose Strophen. Daß sie von neueren gereimten Strophen sich tief und grundsätzlich unterscheiden, brauche ich einem Forscher, der so fein eine antike Strophe künstlerisch zu erfassen weiß, kaum noch zu erläutern«. Freilich kaum! Aber die Ungewißheit, wie weit ich in meiner Erörterung (S. 77—91) antike reimlose Strophen oder die gereimten des Mittelalters im Abendland meine, hat Walzel nur wieder sich selbst zu verdanken, nachdem er jenen kunsthistorischen Orakelspruch am Schluß meiner Grundlegung herausriß und vor die Behandlung der Strophe stellte, so daß, wie gesagt, erst durch diesen Willkürakt die Unterordnung unter den historischen Gesichtspunkt verschuldet ward. An seiner richtigen Stelle muß der Begriff der Strophe natürlich beide Möglichkeiten umfassen: ob reimlos oder gereimt, ob antik oder mittelalterlich, geschweige denn modern, gilt da noch gleich viel, und die tiefgehenden Unterschiede bleiben noch außer Betracht, je mehr es gilt das Gemeinsame hervorzukehren und festzuhalten. Und da bin ich mir bewußt, diese Wesensbestimmung der Strophe gründlicher und abschließender herausgearbeitet zu haben, als sie mir von Literarhistorikern geboten ward. Mir scheint, Walzel hat sich überhaupt nicht danach umgesehen, sondern nur, was sichtlich in die Augen sprang, herausgefischt: das einzige vorgeführte Schema. Nur als Beispiel für eine besonders geschlossene Einheit, wie sie mir später für den Vergleich mit dem Strophenbau im Kirchenraum dienen soll, habe ich zur Demonstration ad oculos die sogenannte alkäische Strophe gewählt, ohne daß es mir auch hier darauf ankam, die ganz individuelle Erfindung dieses Griechen etwa mit authentischer Genauigkeit festzuhalten. Über ihre ganz freie Zurechtmachung für meinen Zweck und ihre anschauliche Übertragung in räumliche Verhältnisse will ich an anderer Stelle noch einmal ausführlicher Rechenschaft geben. Auch da mußte ich mich für e i n Schema der Disposition im Raume entscheiden. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß schon die paarigen Glieder zu Anfang nach Art der »Stollen« parallel zu einander aufgestellt worden, und daß die Schlußzeile als »Abgesang« bezeichnet ist; mithin war die Analogie zwischen den einzelnen Bestandteilen des antiken Vorbildes und denen viergliedriger Gefüge des Mittelalters genügend hervorgehoben, um erkennen zu lassen, daß da an beides zu denken sei. — Bleibt nur die strittige Frage, wie dann die dritte Zeile betrachtet werden müsse. Sie muß jedenfalls über die beiden ersten gleichlaufenden oder gleichstehenden Glieder hinausgehen, also den eigentlichen Körper des ganzen Komplexes bilden, vielleicht mit der letzten Zeile zusammen wie Rumpf und Kopf, oder umgekehrt wie Kopf und Schweif, den Hauptbestandteil ausmachen. Dann ist entweder diese Mitte schon der eigentliche Kern, und dann sicher ein Aufschwung zur Höhe, oder erst die vierte Zeile gibt die letzte Zuspitzung, die Pointe, zugleich mit dem Abschluß. Zweifellos ist mehr als eine Möglichkeit vorhanden. Geflissentlich aber bin ich Vergleichen mit deutschen Volksliedformen (zumal in moderner Nachahmung bei Heinrich Heine) wie mit Sonetten und Canzonen aus dem Wege gegangen; denn dazu wird sich die Gelegenheit später oft genug bieten, wo eben Gebilde zeitgenössischer Metrik am Platze sind. Auch Walzel sieht ja ganz richtig ein, ich bleibe »bei dem Allgemeinbegriff Strophe stehen«. Wenn er das Warum nicht versteht, so verurteilt er mit dieser zutreffenden Bezeichnung meines Verfahrens zugleich das seinige, darüber abzuurteilen.

Am Schluß holt er sich einen bescheidenen Wink, über die Vergleichbarkeit

---

vielleicht noch erinnern, welche damals unvergleichliche Schulung dort zu holen war.

solches viergliedrigen Baues mit dem rhythmischen Bildungsgesetz einer Palmette, aus der Anmerkung unter dem Strich in den Haupttext seines Vortrags herauf, um sich daraus einen glänzenden Abgang als Redner aufzubauschen. Vielleicht schaut er sich doch einmal meine »Anfangsgründe jeder Ornamentik« (in dieser Zeitschrift V, 2, 3) an, um sich darauf zu besinnen, ob nicht auch solche »wechselseitige Erhellung der Künste wissenschaftlicher Prüfung standhält«. Ich wundere mich, daß dieser Kritiker keine Ahnung davon zu haben scheint, wie sehr die Grundgesetze formaler Bildungen allen Künsten und nicht nur denen »höheren Ranges« gemeinsam sind, und daß sich oft nur der Maßstab oder das Medium verändert, in denen durchgehende Prinzipien zur Erscheinung kommen [1]). Ein solcher Neuling auf mir heimischem Boden findet den Mut, mir Unklarheit, ja einen gefährlichen Hang zu Verdunkelungen vorzuwerfen. Ich habe kein Verlangen mehr nach seinen »Erhellungen« der bildenden Künste.

Das soll uns indessen nicht abhalten, etwas Besseres zu tun, d. h. das Gestaltungsprinzip des Rhythmus in den Raumgebilden der Architektur noch etwas weiter zu verfolgen, als durch die geschichtlichen Perioden, die bisher schon berührt werden mußten. Unter der Überschrift »Die künstlerische Bewältigung des Raumes« hat soeben ein glücklich erleuchteter Meister wie Fritz Schumacher den Grundbegriff des Rhythmus in diesen Blättern wieder aufgenommen (XIII, 4). Er fordert zunächst, in Randbemerkungen zu Wölfflins Terminologie von der Malerei her, die Durchfühung der Gesichtspunkte bis zur städtebaulichen Aufgabe. Das bringt wieder die große Dreiteilung der Baukunst ins Gedächtnis zurück, die ich 1893 in meiner Leipziger Antrittsrede aufgestellt und für die schöpferische Tätigkeit der Gegenwart verfochten, dann aber 1897 auch in Renaissance, Barock und Rokoko an geschichtlichen Beispielen konsequent verfolgt habe. Erst der Innenraum, denn die Architektur ist vor allem Raumgestalterin; dann der Raumkörper, die plastisch abgeschlossene Gesamtform, die in den allgemeinen, zunächst unbezeichneten Raum, auf die Erdoberfläche gesetzt wird; endlich die Auseinandersetzung solches Baukörpers mit anderen in seiner Nachbarschaft, der weitere Zusammenhang mit der Umwelt, in Straßenzügen und Platzanlagen, draußen in freier Natur oder im Innern einer Stadt, eines Dorfes, einer Kolonie, genug die Raumgestaltung im großen, die wir unter dem Kapitel »Städtebau« oder »Kulturstätten« des Regnum hominis begreifen.

Daß Wölfflin in seinen kunstgeschichtlichen Leitbegriffen bei der architektonischen Schöpfung als Einzelgebilde stehen bleibt, das (meint Schumacher mit Recht) versteht sich doch nicht etwa von selbst. »Wir sind heutzutage geneigt, als einen der wichtigsten Gesichtspunkte zu betrachten, wie ein Werk der Baukunst sich in das Gefüge seiner baulichen Umgebung einpaßt, oder — richtiger gesagt — das Gefüge eines Bautenzusammenhanges erzeugt.« Es sei erlaubt, aus diesen Ausführungen was ich brauche wörtlich herauszuheben, damit es hier den Abschluß bilde.

Vergegenwärtigen wir uns eine Stadtanlage mittelalterlichen Charakters, »die durchweg auch die Anlage der Frührenaissance bleibt«, so wickelt sich die Wand einer Straße oder eines Platzes für den entlangwandelnden Betrachter, künstlerisch genommen, wie ein Bildstreifen ab, oder, wie ich meinerseits lieber sage, wie ein

[1]) Da müssen notwendig z. B. mit einem Dreiblatt die Terzine, mit einem Vierblatt der Vierzeiler, mit einem fünfblättrigen Blumenkelch der fünfgliedrige Komplex aus Tektonik und Poesie ebenso verglichen werden wie mit der statuarischen Gruppe.

Relieffries. Denn die wohlangelegte Straße kommt »diesem Prozeß der Abwickelung der Einzeleindrücke«, d. h. wie ich hinzufügen möchte: dem Ablesen der Reihenfolge bei stetig verschiebbarem Standpunkt gemäß, — »durch leise Krümmungen und Biegungen entgegen. Ähnlich ist es beim Platze«, — eben, wenn wir uns den Menschen in bequemer Sehweite, eigentlich des Nahsehens, im Entlangschreiten an den abschließenden Seiten des Platzes hin vorstellen, noch nicht in weiterem Abstand, gegenüber dem Prospekt des Ganzen. »Noch ist der Luftraum, den die Gebäude umschließen, als Raum nicht empfunden.« Das heißt in Schumachers Sinne noch genauer bezeichnet: noch nicht als Bildraum, nicht als optische Einheit gefühlt und ergriffen. »Das negative Gebilde, das die materiellen Körper mit ihren Außenwänden umschließen, beginnt erst in der klassischen Zeit [soll heißen: Hochrenaissance] gefühlt zu werden und wird erst in der Periode des Barock der Angelpunkt des künstlerischen Empfindens.« In dieser Zeitepoche erst wird der neue »Raumbegriff« gewonnen, ein Raumbegriff, der außerhalb der einzelnen individuellen Schöpfung liegt [d. h. über den Einzelbau und eine Reihe oder Gruppe von solchen hinausgreift] — ein Begriff, der die einzelne Leistung, wenn man will, unfreier werden läßt, die Architektur von ihren größten Gesichtspunkten gesehen aber erst völlig frei macht.« Das ist vortrefflich gesagt und schlagend in seiner Bedeutung für den inneren Umschwung des Schaffens hingestellt. Es ist der Übergang zu dem, was wir im Sinne Michelangelos die Komposition im Großen genannt haben, oder im Sinne der malerisch gesonnenen Nachfolger als Wirkenszusammenhang bezeichnen können.

»Die Baukunst setzt nicht mehr bloß Massen in die Unendlichkeit des Raumes und fängt in deren Innern einzelne Stücke des Raumes wie in kleinen Kapseln ein, — sie beginnt die Unendlichkeit des Raumes selber bewußt zu gestalten.« Das klingt an die Tonart meines Schriftchens über das Wesen der architektonischen Schöpfung an, und könnte, dorthin versetzt, die Brücke zwischen zwei Abschnitten der oben erwähnten Disposition bilden. Und vollends: man darf, »wenn man die Worte richtig auffaßt, sagen, daß aus einer zweidimensionalen Empfindung erst jetzt eine dreidimensionale erwächst«. Freilich, wenn man die Worte recht verstehen will! denn das verstanden die tonangebenden Architekten und Kritiker der Fachliteratur um 1893 noch nicht, oder wollten es aus dem Munde eines Universitätslehrers nicht hören. Sie hätten, mit ihrer Feindschaft gegen alle Philosophie, damals in solcher Formulierung nur abstrakte Phrasen gefunden, und vielleicht stand es noch 1905 nicht besser, als ich mit meinen Grundbegriffen der Kunstwissenschaft für die Jahrhunderte des Übergangs vom Altertum zum Mittelalter herauskam. Inzwischen erst hatte ich, in den Beiträgen zur Ästhetik der bildenden Künste, zur Frage nach dem Malerischen auch allerlei im Gegensatz dazu vom Arckitektonischen und Plastischen ausgesprochen, besonders aber in dem Buche über »Barock und Rokoko«, das, wie gesagt auch die Renaissance als Ausgangspunkt der Entwicklung hereinzieht und eine strenge Abgrenzung dieser Periode nach ihrem Wesen und ihrer historischen Stelle zwischen Mittelalter und neuerer Zeit befürwortet. An der Wirksamkeit des noch plastisch denkenden Michelangelo, als »Vater des Barock«, wie nicht ich ihn getauft habe, und der gegensätzlich gerichteten des malerisch schauenden Bernini auf der anderen Seite, wurden die Unterschiede der künstlerischen Bewältigung des Raumes dargelegt. Dort war es der Außenkörper von St. Peter, noch als Zentralbau, hier die Kolonnaden vor dem Langhaus des Carlo Maderna, die mit ihren Armen den Platz samt seinen Springbrunnen und dem Obelisken in der Mitte umfangen, dann der Durchbruch des Straßenzuges bis an die Engelsburg und die Brücke über den Tiber. Die Analyse anderer Plätze in Rom

schloß sich an: die oblonge Navona vor St. Agnese mit den Schmuckstücken in der Hauptachse, doch so ausgerechnet auf Breitenschau angelegt, daß der Besucher sich aus der Mittellinie in der Längsrichtung förmlich ausgesperrt findet und nur in Querstreifen zwischen jenen Hindernissen freie Bewegung hat; dann die ebenso länglich gestreckte Piazza vor Sta Maria in Campitelli, oder der bühnenhafte kleine Vorplatz von St. Ignazio, die Theaterdekoration der Fontana Trevi, bis zur gewaltigen Treppenführung zur Kirche Sta Trinità de' Monti hinauf. Weiterhin aber das Erbe des römischen Barock in Frankreich und die Wandlung ins Rokoko zu Paris, oder zum Anschluß an unsere deutschen Denkmäler, wie der Zwinger in Dresden, und so manchen Ehrenschauplatz in Österreich [1].

Mir war die Geschichte der Architektur immer eine Geschichte des Raumgefühls, wie ich nach zehnjähriger Lehrtätigkeit an deutschen Universitäten beim Antritt des Ordinariats in Leipzig bekannte. Von der neuen »Eroberung des Raumgefühls« spricht nun auch Schumacher als dem entscheidenden Ereignis. Es tritt ein, sobald es sich um künstlerische Momente handelt, die aus schöpferischen Gestaltungen des Grundrisses entfließen. Sei es, daß der Raum als Innenraum, sei es, daß er im städtebaulichen Sinne als Außenraum auftritt, — das Besondere besteht dann darin, daß der Betrachter mitten darinnen steht. Das ist der ausschlaggebende Gesichtspunkt auch für meine ganze Erklärung des schöpferischen Vorgangs selbst gewesen, bei dem der Raumwille des menschlichen Subjekts sozusagen von ihm ausstrahlt, oder, — anders ausgedrückt: in Zwecktätigkeit und Ausdrucksbewegung zugleich sich die Emanation des Raumgebildes vollzieht. Und ebenso muß der genießende Betrachter, wenn er die fertige Raumgestalt als Ganzes an sich erleben will, sich wieder in den Mittelpunkt stellen oder auf der Mittelachse des Grundrisses sich entlang bewegen, sei es auch nur in Gedanken. Ebenso schließlich im Straßenzuge, in der Platzanlage unter freiem Himmel.

Dann »klingt als künstlerische Gewalt das bewußte oder unbewußte Gefühl für den Rhythmus, der im gesamten Organismus des Raumes liegt, in ihm weiter. Mag er diesen Rhythmus nun gleichzeitig optisch verfolgen können oder nicht, er ist für ihn da, er lebt in ihm und ist aus jeder weiteren Teilwirkung der architektonischen Schöpfung nicht auszuschalten«. Wie das zugeht, wo der Mensch nicht optisch aufnimmt, also nichts Sichtbares erschaut, das vermag doch wohl nur die Betätigung des eigenen Organismus sonst, im Gange und den Körperbewegungen zu erklären. Aber ich will nicht fragen; ich erkenne mit Freude und Genugtuung nicht allein meine volle, überall verwertete Überzeugung, sondern auch meine Ausdrucksweise in ihrer sprachlichen Form, ihrem rhythmischen Flusse wieder. Ich bin dankbar für solch ein Bekenntnis, auch wo man meinen Namen nicht nennt.

Und endlich noch einmal die Gegenüberstellung der italienischen Frührenaissance und des Barock in ihren prinzipiellen Unterschieden. »In der Frührenaissance, wo die Wände des Innen- und Außenraumes sich noch in einzelne [Relief-] Bilder zerlegen, bleiben die rhythmischen Eindrücke gedämpft gegenüber den optischen.« Was heißt das anders, denn: — Abkehr von dem Bewegungsrhythmus als treibender Kraft der gotischen Raumkomposition ist schon da Voraussetzung, der Stillstand der Schau hat seine Früchte gezeitigt? — »Je mehr das Gefühl für den Raum [als Einheit!] wächst, und je mehr die Wand als Einzelgebilde in den Hintergrund tritt, wächst auch wieder die Macht der rhythmischen Kräfte. Die große Tat des Barock

[1]) Vgl. zu dem hier Gesagten auch A. E. Brinkmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts, im Handbuch der Kunstwissenschaft, der den kulturgeschichtlichen Zusammenhang doch nicht leugnen wird (vgl. S. 239 u. 326).

ist die volle Verschmelzung rhythmischer und optischer Wirkungen!« — Deshalb habe ich immer von einem dynamischen Vollzuge solcher Gesamtanlagen des Barock gesprochen, wie andererseits von einem Wiederaufbegehren des Innenlebens als der treibenden Kraft des Schaffens. Da kommen die Grundbegriffe zu ihrem Recht, die ich in »Barock und Rokoko« schon 1897 beigetragen hatte, sogar im Anschluß an die »rhythmische Travée« Geymüllers bei Bramante, und mit Hinweis auf die Musik als Quelle vergleichender Begriffe, auf die Wirkung des »melodischen Rhythmus«, statt mit der Harmonie der Verhältnisse im ruhigen Stillstand auszukommen (a. a. O. S. 39—42).

Ich hoffe, daß wir eigentlichen Vertreter der Kunstwissenschaft so auch zur vorurteilsfreien Verständigung gelangen werden. Schlägt einmal diese Stunde des Einheitsbedürfnisses, dann haben wir nicht vergeblich nach stetiger Vertiefung gerungen.

Methodologisches.

Von
Gerhart Rodenwaldt.

Sind Wölfflins »Grundbegriffe« eine kunstgeschichtliche, eine praktisch-methodologische oder eine philosophische Untersuchung? Wären sie das erstere, so wäre ein rein historischer Titel angebracht gewesen. Im zweiten Falle hätte die Überschrift zweckmäßiger gelautet »Kunstgeschichtliche Hilfsbegriffe«. Wenn sie das dritte wären, hätten die Grundbegriffe vielleicht richtiger als kunstwissenschaftliche oder kunstgeschichtsphilosophische bezeichnet werden müssen. Im ersteren Falle wären sie eine kunsthistorische Interpretation des Wesens des Barock, im anderen ein Beitrag zur praktischen Methodik der kunstgeschichtlichen Forschung gewesen, der an einem historischen Musterbeispiel geeignete Hilfsmittel zum Nachweise kunstgeschichtlicher Entwicklung und ihrer Interpretation an die Hand gab; im letzten Falle wäre das kunstgeschichtliche Beispiel nur Material zum Beweise begrifflich faßbarer Gesetze oder Parallelerscheinungen der kunstgeschichtlichen Entwicklung gewesen. Die reichlich einsetzende Kritik hat bereits nachgewiesen, daß dieses philosophische Ziel nicht oder nur unvollkommen erreicht ist. Entkleiden wir aber die Kategorien ihrer philosophischen Umhüllung, so bleibt ein Meisterwerk kunstgeschichtlicher Interpretation übrig, und die Kategorien werden zugleich als Hilfsbegriffe, die je nach Stoff und Thema vereinfacht, vermehrt und variiert werden können, ein nützliches pädagogisches Vorbild bleiben. Diese Auffassung entspricht wohl allerdings nicht der durch den Titel festgelegten Absicht des Verfassers, aber sie nimmt dem Werk den Zwiespalt, den die leicht entfernbare philosophische Hülle hervorbringt.

Dazu muß der Begriff der Kunstgeschichte allerdings etwas weiter oder etwas anders aufgefaßt werden, als es Wulff in seinen »Grundlinien und kritischen Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst« tut [1]. Auch dieser Titel ist nicht ganz sinnentsprechend, insofern als es sich um eine Prinzipienlehre nicht der bildenden Kunst, sondern der Wissenschaft von der bildenden Kunst handelt. Auf die Gefahr hin, die klare Systematik Wulffs zu verwirren und die Fragen zu komplizieren, möchte ich auf einige methodologische Parallelfragen kurz hinweisen, die vielleicht bei so allgemeinen grundlegenden Erörterungen Beachtung verdienten.

Wulff hebt (S. 103) hervor, daß die Grundlegung einer phänomenologischen Theorie der bildenden Kunst bereits von der Kunstgeschichte in Angriff genommen worden ist. Das ist eine historische Tatsache, aus der jedoch nicht ohne weiteres Folgerungen für das begriffliche Verhältnis dieser Wissenschaft zu der geforderten neuen Theorie gezogen werden können. Denn es müßte richtiger heißen, daß die Kunsthistoriker — nicht die Kunsthistorie — sich dieser Aufgabe gewidmet haben; ein Gelehrter kann sehr verschiedene Wissenschaften mit ganz verschiedenen Zwecksetzungen in seiner Geistesarbeit vereinigen. Es erinnert dies an das in dem Streit um die Begriffsbildung von Historie und Philologie zugunsten der Superiorität der Philologie in der Altertumswissenschaft oder zugunsten der Identität der philologischen und historischen Methode [2]) mitunter gebrauchte Argument, daß die Philologie — oder vielmehr auch hier richtiger die Philologen — tatsächlich die alte Historie neben ihrer engeren Aufgabe betrieben hat. Es können eben einzelne Vertreter einer Wissenschaft oder sogar unter ihrem Einflusse die Gesamtheit der Vertreter auf Gebiete übergreifen, deren Methode und Idee eine andere und mitunter sogar eine entgegengesetzte ist [3]). Es muß danach zwischen begrifflicher Definition und Abgrenzung einer Wissenschaft und ihrer geschichtlich gewordenen Eigenart auf das sorgfältigste unterschieden werden.

Jede Kunst ist Objekt einer Reihe von Wissenschaften; man kann daher von einer ganzen Reihe von Kunstwissenschaften sprechen. Auch die Philologie ist eine solche. In ihr hat sich dank einer langen, in der Antike begründeten Entwicklung die festeste Methodik ausgebildet. Ihr Ziel ist von Hause aus die Herstellung und Interpretation der einzelnen literarischen Kunstwerke; gemäß ihrer neueren Entwicklung umfaßt sie jedoch auch die Literaturgeschichte. Leider entsprechen die Namen der Wissenschaften ihrer geschichtlichen Entstehung und erschweren dadurch vielfach die Erkenntnis begrifflicher Übereinstimmung und Verschiedenheit. In dem Namen der Philologie ist nur die eine Seite dieser Wissenschaft enthalten, allerdings gerade diejenige, die sie von der Geschichte unterscheidet. Auch die Geschichte erfordert die genaueste Herstellung der Quelle, aber diese Herstellungsarbeit ist lediglich eine Vorarbeit, die im Dienste der geschichtlichen Verwertung des auf diese Weise hergerichteten Materials besteht. Je feiner die Methode der geschichtlichen Vorarbeit wurde, desto vollständiger übernahm sie die Methode der älteren Wissenschaft der Philologie. Soweit die Philologie Literaturgeschichte ist, geht ihre Methodik vollkommen der Historie parallel. Die Quellen, d. h. die einzelnen literarischen Gebilde werden, soweit es die Zwecke der geschichtlichen Forschung erfordern, wieder hergestellt, um jener das Material zu liefern. Aber mit dieser Wiederherstellung trennen sich die Wege der Literaturgeschichte und der eigentlichen Philologie. Für die letztere ist die Herstellung des Kunstwerks nicht nur Mittel, sondern Selbstzweck; sie geht in der Intensität und dem Umfang der Herstellung über das Bedürfnis der literaturgeschichtlichen Forschung hinaus und hat die Herstellung, Ergänzung und Interpretation des einzelnen Kunstwerks als höchstes und letztes Ziel. Sie bedarf der Literaturgeschichte als Hilfsmittel der Interpretation, wie die Literaturgeschichte ihrerseits auf der Herstellung und Interpretation fußt. So vereinigen sich unter dem geschichtlichen Namen der Philologie zwei verschiedene wissenschaftliche Zwecksetzungen, von denen die eine die spezifisch philologische, die andere die spezifisch historische Methode hat. Beide Methoden sind jedoch, um Rickerts Terminologie zu wählen, rein individualisierend und haben mit generalisierender Wissenschaft nichts zu tun. Nur in der Art des Materials ist es begründet, daß in der klassischen Philologie die eigentlich philologische Arbeit und in dieser wiederum die Herstellung der Texte gegenüber der höheren Interpretation und gegenüber der Literaturgeschichte einen verhältnis-

mäßig großen Raum einnimmt. Dadurch mag es auch verschuldet sein, daß in den neueren Untersuchungen kunstwissenschaftlicher Methodik — mit Ausnahme von Dessoir und Tietze[4]) — die Philologie kaum beachtet worden ist.

Der Gegensatz von Historie und Philologie — zur begrifflichen Fassung des Gegensatzes ist besser das Verhältnis von Literaturgeschichte und Philologie zu wählen, weil das Verhältnis von Philologie, als Ganzes genommen, zur Historie sich wiederum dadurch kompliziert, daß die Ergebnisse beider einander als Hilfswissenschaften dienen — ist kürzlich von W. W. Jäger[5]) vorzüglich dargestellt worden. Aber es ist von ihm[6]) meines Ermessens nicht scharf genug definiert worden, worin letzten Endes die Berechtigung der Philologie, die Herstellung und Interpretation ihrer Objekte über die Materialbeschaffung für die geschichtliche Verarbeitung hinaus als Selbstzweck zu betrachten, besteht.

Dieses Recht schöpft sie aus der Tatsache, daß die von ihr behandelten Werke der Literatur noch bestehende und wirkende Kunstwerke sind[7]). Die Geschichte sucht die Erkenntnis der Gegenwart aus der Vergangenheit. Alles historisch Gewesene steckt in der Gegenwart, ist aber auch von ihr aufgezehrt. Allein die Werke der Kunst, mag es sich um Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Literatur handeln, führen ein lebendiges Dasein fort, das unabhängig von ihrer einstigen Bedeutung als Glied der geschichtlichen Entwicklung ist und wirkt. Wie die Gesamtheit der Gegenwart die Deutung aus der Vergangenheit verlangt, so jedes einzelne noch bestehende Kunstwerk. In diesem Gegenwartswerte jedes Kunstwerks ist diejenige wissenschaftliche Methode begründet, die in dem Sondergebiet der literarischen Kunstwerke den historischen Namen der Philologie führt.

Geschichte und Interpretation, zwei geschwisterliche Figuren auf dem gemeinsamen Unterbau der sogenannten niederen philologischen Kritik, machen den eigentlichen Inhalt aller kunstgeschichtlichen Wissenschaften, der Philologie, der Archäologie, der Musikgeschichte, der Kunstgeschichte usw. aus. Je nach der Art des Materials nimmt die Vorarbeit der Herrichtung für die geschichtliche Bearbeitung und für die Interpretation einen mehr oder minder großen Raum ein. Bei der Literatur des 19. Jahrhunderts z. B. ist diese Hilfsarbeit bei weitem einfacher als bei der griechischen Literatur; desto mehr werden Kräfte für die Interpretation und historische Verarbeitung frei. Besonders einleuchtend ist der Unterschied bei der Vergleichung der neueren Kunstgeschichte mit der Geschichte der antiken Kunst. Die neuere Kunstgeschichte fand ihr Material so gut erhalten vor und fand ein so vollständiges Material vor, daß sie der Vorarbeit der Wiederherstellung der einzelnen Denkmäler entraten konnte oder entraten zu können glaubte; erst in der letzten Zeit hat mit der wachsenden Eindringlichkeit der Forschung auch die streng philologische Methode für die Herrichtung der einzelnen Denkmäler ihren Einzug in die Kunstgeschichte gehalten. So konnte die Kunstgeschichte sich der Erforschung der geschichtlichen Entwicklung und der Interpretation der einzelnen Kunstwerke viel unmittelbarer zuwenden, als die Archäologie. Bei dieser klafft zwischen der Entwicklung, wie sie tatsächlich erfolgt ist, und den Ergebnissen der Erforschung der uns erhaltenen Denkmäler eine gewaltige Kluft; daher muß das Erhaltene bis zum letzten Tropfen ausgepreßt und ausgenutzt werden und die Forschung auf Kleines und Kleinstes ausgedehnt werden, das eine mit reicherem Material versehene Wissenschaft zunächst entbehren kann. Dies Schicksal teilt die Archäologie mit der Philologie, und daher ist die Parallelität ihrer Methode zur philologischen Methode von jeher viel augenfälliger in Erscheinung getreten[8]). Diese durch die Beschaffenheit des Materials hervorgerufenen Verschiebungen des Anteils der einzelnen methodischen Grundhandlungen ändert aber nichts an der grundsätzlichen Übereinstimmung mit den

Wissenschaften, die sich mit der geschichtlichen Forschung der neueren Kunst und der anderen Künste beschäftigen. Irreführend aber ist der Name »Kunstgeschichte«, wenn man ihn begrifflich statt nur historisch deutet; denn er betont nur die eine Hälfte der Aufgabe, wie es im umgekehrten Verhältnis die Philologie tut. Philologie, Archäologie, Kunstgeschichte sind drei konventionelle, historisch erklärbare Namen für Wissenschaften, die die gleiche Methode auf Kunstwerke, die beiden letzteren sogar auf nur zeitlich verschiedenen Perioden angehörige Objekte der gleichen Kunst anwenden. Geschichte der Kunstwerke und ihre Interpretation sind beide reine Tatsachenforschung; beide ergänzen und unterstützen einander. Daher werden in der wissenschaftlichen Darstellung beide vielfach miteinander verbunden, wenn auch der eine oder der andere Zweck in jeder Untersuchung die Hauptsache bilden wird. Im Sinne dieser, die Interpretation umfassenden Kunstgeschichte können Wölfflins »Grundbegriffe«, wenn wir die philosophische Deckschicht entfernen, auch als methodisch vorbildlich angesehen werden.

Auf Seite 122 ff. teilt Wulff die von ihm geforderte Gesamtwissenschaft der bildenden Kunst in zwei Hauptrichtungen ein, von denen die eine als systematische Kunstwissenschaft in die Ästhetik, die andere als Kunstgeschichte in die allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte einmündet. In dieser Konstruktion findet die philologische Methode — in ihrem allgemeinen, die Wissenschaften aller Künste umfassenden Sinne — keinen Platz, während man von einer so allgemein gefaßten Definition verlangen müßte, daß sie nicht nur für die Wissenschaft der bildenden Kunst, sondern auch für die der anderen Künste zutrifft. Die Interpretation, die die Erkenntnis des einzelnen künstlerischen Objektes als letztes Ziel hat, steht zwar im Gegensatz zu den Gesetzeswissenschaften und gehört zu den reinen Tatsachenwissenschaften, geht aber nicht in den Begriff der allgemeinen Geschichte auf. Denn eben die Methode der Interpretation ist nur auf künstlerische Gestaltungen, allerdings auf solche jeder Art, anwendbar und unterscheidet eben die Philologie von der Historie.

Läßt sich nun diese Kunstgeschichte mit der systematischen Kunstwissenschaft zu einer Gesamtwissenschaft vereinigen? Keine historische Wissenschaft ist begrifflich von vornherein klar umgrenzt gewesen, sondern alle sind sie Individualitäten, die wiederum selbst nur historisch erklärbar sind. Die historischen Wissenschaften sind darin sehr anpassungsfähig. Sie benutzen andere Wissenschaften als Hilfswissenschaften z. B. die Philologie die Sprachwissenschaft oder auch, als höhere Interpretation, die Ästhetik und greifen andererseits auch auf andere Gebiete herüber. Als Beispiel einer besonders komplex zusammengesetzten Wissenschaft nenne ich die Archäologie. Als antike Kunstgeschichte ist sie klar umgrenzt und nur aus ähnlichen praktischen Gesichtspunkten gegenüber der Kunstgeschichte als Sonderwissenschaft zu behandeln, wie die alte Geschichte gegenüber der Geschichte der neueren Zeit[9]). Aber die Archäologie umfaßt auch die Erforschung aller sonstigen Monumente, die außer der Literatur aus der Antike erhalten sind, auch wenn sie nichts mit Kunst zu tun haben. Sie erforscht eine Inschrift, eine Ölpresse oder ein medizinisches Instrument mit der gleichen Sorgfalt wie eine Statue oder ein Vasenbild. Sie dient damit der Philologie, der Kulturgeschichte, der politischen Geschichte, der Religionsgeschichte usw. als Hilfswissenschaft und verrichtet die eigentlich all diesen Sonderwissenschaften zufallenden Arbeiten. Wenn Conze daher als Objekt der Archäologie »alle in räumliche Form hineingeschaffenen Menschengedanken« bezeichnet hat, so bestimmt er damit allerdings den Umfang des Materials, eines Materials jedoch, für das kein einheitlicher Begriff und keine einheitliche Methode zu finden sind. Begrifflich ist daher das Wesen der Archäologie gar nicht als Ein-

heit zu fassen [10]). Ihre Zusammengesetztheit erklärt sich einerseits aus ihrer Geschichte, die zu einem wesentlichen Teile von den sogenannten Antiquitäten ausging, anderseits aus der Gewinnung und Bearbeitung des Materials, d. h. aus der Methode der wissenschaftlichen Vorarbeit. Alle die Dinge, die die Archäologie für andere Wissenschaften bearbeitet, werden im Zusammenhange mit Denkmälern der antiken Kunst gefunden und können nur im Zusammenhange mit ihr beurteilt werden. So wenig die Archäologie daher begrifflich als Einheit und Besonderheit erklärbar ist, so sehr ist sie historisch und praktisch begreiflich und gerechtfertigt.

Wenn hier und auch bei anderen historischen Kunstwissenschaften eine Vermischung mit anderen Gebieten stattfindet, so handelt es sich aber doch immer nur um Verbindung mit wesensverwandten Gebieten, die sämtlich der Tatsachenforschung bzw. der individualisierenden Wissenschaft angehören. Nirgends ist eine Kuppelung mit Gesetzeswissenschaften vorhanden, denn die Gesetze der Sprachwissenschaft, auf die Wulff mehrfach verweist, sind ganz anderer Art, als naturwissenschaftliche Gesetze [11]). Das Verhältnis zwischen Ästhetik und systematischer Kunstwissenschaft ist bei Wulff nicht ganz klar. Die systematische Kunstwissenschaft wird zwar der Ästhetik als reinen Gesetzeswissenschaft gegenübergestellt, soll aber doch schließlich in die Ästhetik einmünden. Ferner erhebt sich die Frage, ob denn überhaupt diese systematische Kunstwissenschaft in sich eine geschlossene Einheit bildet. So weit sie auf die Gesetzlichkeiten des Kunstschaffens in ihrer allgemeinen psychologischen Begründung hinarbeitet, besteht meines Ermessens kein Grund, sie von der Ästhetik und Allgemeinen Kunstwissenschaft — der letzteren in Dessoirs Sinne — zu trennen. Sie soll aber auch auf die Ableitung der Gesetzlichkeiten der Kunstentwicklung hinarbeiten (S. 123), und es ist, wie auch Wulff zugibt, diese Gesetzlichkeit wiederum nicht mit der Gesetzlichkeit der Naturgesetze zu verwechseln. Ist die Erforschung dieser allgemeinen Phänomene der Kunstentwicklung, die unbestreitbar vorhanden sind, nun Aufgabe der Kunstgeschichte oder der Ästhetik oder einer dritten Wissenschaft, die an einen vorhandenen allgemeinen Forschungskreis anzuschließen ist?

Es handelt sich hier um Phänomene wiederum verschiedener Art, die aber beide sich auf den historischen Verlauf der Kunst beziehen. Einerseits sind es Begriffe, wie Klassik oder Periodizität der Entwicklung, die sich mit der Frage der Wertbeurteilung oder der Möglichkeit von historischen Gesetzen, sei es auch nur in der eingeschränkten Form von Parallelen und Analogiebildungen beschäftigen, anderseits wissenschaftliche Hilfsbegriffe (Fiktionen) wie Ortsstil, Zeitstil, Kontamination, Assimilation usw., die zur Methodik der Kunstgeschichte gehören. Beide Betrachtungsweisen sind rein philosophisch und können unter dem gemeinsamen Namen einer Philosophie der Kunstgeschichte zusammengefaßt werden. Der Unterschied zwischen dem Kunstwerk und dem rein historischen Vorgang, wie ihn Wulff auf S. 5 ff. ausgezeichnet darlegt, hat vielleicht zur Folge, daß die Philosophie der Kunstgeschichte in der Feststellung von Parallelen und Allgemeinbegriffen, nicht von Gesetzen, weiterkommen kann, wie die Philosophie der Geschichte. Aber der Unterschied ist kein wesentlicher, sondern nur ein gradueller, und man kann sagen, daß die Kunstgeschichtsphilosophie sich zur Kunstgeschichte verhält wie die Geschichtsphilosophie zur Geschichtsforschung [12]).

Man könnte danach drei Gruppen von Kunstwissenschaften unterscheiden, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Philosophie der Kunstgeschichte und Kunstgeschichte (einschließlich der philologischen Interpretation). Diese Gruppen gelten für die Geschichte aller Künste. Sie sind einander nicht gleichwertig. Die erste würde alle generalisierende, die letzte alle individualisierende Wissenschaft der Künste vereinigen, während die Philosophie der Kunstgeschichte die philosophische Selbst-

besinnung der Kunstgeschichte über Wesen und Formen ihrer wissenschaftlichen Betrachtungsweise wäre.

Ist es nun wünschenswert, daß generalisierende und individualisierende Betrachtungsweise durch Herstellung eines gemeinsamen Oberbegriffs systematisch vereinigt werden? [13])

Wechselbeziehungen beider Wissenschaften tut es keinen Abbruch, wenn sie begrifflich voneinander getrennt bleiben. Beide Arten der Betrachtung brauchen einander als Hilfswissenschaft, die eine muß der anderen das Material liefern. Besonders eng werden sich Philosophie der Kunstgeschichte — d. h. Wulffs systematische Kunstwissenschaft mit Ausnahme derjenigen Teile, die der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft zugeteilt werden können — und Kunstgeschichte berühren, da sie ständig der Nachprüfung durch die Gegenseite bedürfen. Es kann aber nur im Interesse der praktischen Arbeit liegen, wenn sie in jedem Einzelfalle sich der Zwecksetzung in der einen oder der anderen Richtung voll bewußt bleibt. Mommsen hat in seinen Werken historische und juristisch-systematische Betrachtungsweise streng voneinander getrennt [14]). Wulff (S. 107) unterschätzt offenbar die Gefahr einer konstruierenden Geschichtsforschung; denn die Erfahrungen in der Geschichtswissenschaft [15]), in der Religionswissenschaft, deren methodologische Fragen in mancher Beziehung den Prinzipienfragen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft verwandt sind, und in der Prähistorie lehren doch, wie verführerisch der mächtige Einfluß der Gesetzeswissenschaften seine Schatten auf die Handhabung der Geschichtswissenschaft wirft und die erforderliche Klarheit ihrer Zielsetzung trübt [16]).

Der Wunsch nach Betonung der methodischen Gegensätzlichkeit soll nicht ausschließen, daß die Gelehrten einer Kunstwissenschaft auch auf die anderen Kunstwissenschaften übergreifen. Praktisch mag es richtig sein, daß in steigendem Maße Kunsthistoriker sich mit Fragen der Ästhetik und namentlich der Philosophie der Kunstgeschichte beschäftigen werden, weil mit der Detaillierung der kunstgeschichtlichen Forschung es Gelehrten anderer Gebiete immer schwerer wird, das Material zu übersehen und für ihre Zwecke richtig einzuschätzen. Für diese ist es zweifellos nötig, daß Wulffs Forderung nach Vertiefung der Zusammenhänge mit der Psychologie verfolgt wird. Nur sollte man aus methodischen Gründen begrifflich daran festhalten, daß in diesem Falle nicht die Kunsthistorie sich mit einer systematischen Kunstwissenschaft zu einer neuen Kunstwissenschaft vereinigt, sondern daß der Kunsthistoriker dann eben Ästhetik oder Kunstgeschichtsphilosophie treibt, was sich sehr wohl miteinander vereinigen läßt, sofern beide Zwecke in Forschung und Darstellung reinlich voneinander getrennt werden [17]).

Ein begriffliches System der Kunstwissenschaften, das man aufstellen könnte, würde sich nicht mit dem historischen Charakter und Umfang der einzelnen Disziplinen decken. Die historisch gewordenen Wissenschaften sind letzten Endes das Werk der Gelehrten, und so wird die Entwicklung der Kunstgeschichte, ihre Beschränkung auf ihr engeres Gebiet oder ihre Ausdehnung auf andere Kunstwissenschaften, auch das Werk ihrer Forscher sein. Alle individualisierenden Wissenschaften enthalten generalisierende Elemente und umgekehrt [18]). Aber die theoretische Konstruktion einer einheitlichen Wissenschaft, die als Unterabteilungen zu gleichen Teilen zwei methodisch in ihrem Zwecke entgegengesetzte Forschungsweisen enthält, erregt Bedenken, sowohl theoretischer wie praktischer Art. Der so glücklich eingeleitete Gedankenaustausch zwischen den verschiedenen Wissenschaften, die sich mit Kunst befassen, wird um so fruchtbarer sein, je mehr sich jede Wissenschaft ihrer spezifischen Eigenart bewußt bleibt.

Anmerkungen.

[1]) Vgl. auch Wulffs Bemerkungen in Zeitschrift für Ästhetik IX, 1914, 556 ff.

[2]) Vgl. z. B. Gercke in Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft I, 35.

[3]) Vgl. Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode 5 und 6, S. 88.

[4]) Dessoir im Bericht des Kongresses für Ästhetik 1914, S. 52 f. und Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, 124 ff.

[5]) Neue Jahrbücher für das klassische Altertum und für Pädagogik XIX, 1916, 81 ff.

[6]) Wie von allen älteren Methodikern, die die Erkenntnis der Sprache, unabhängig von ihrer Gestaltung zum Kunstwerk, als Wesen der Philologie bezeichnet haben (vgl. Bernheim a. a. O. S. 87 ff.). Dabei ist die Parallele der Kunstgeschichte ebenso übersehen, wie von den Kunsthistorikern die der Philologie.

[7]) Vgl. Eduard Meyer, Zur Theorie und Methodik der Geschichte (Kleine Schriften), S. 56 f. — Tietze a. a. O. S. 125 f.

[8]) Vgl. Bulle, Handbuch der Archäologie, Heft 1, S. 15.

[9]) Vgl. hierzu Ed. Meyer a. a. O. S. 65.

[10]) Koepp, Archäologie I, S. 7.

[11]) Zu der Sprachwissenschaft als rein historischen Wissenschaft vgl. Ed. Meyer a. a. O. S. 5; über ihr Verhältnis zur Sprachphilosophie Gercke a. a. O. S. 109 f.

[12]) Vgl. Ed. Meyer, Geschichte des Altertums I, 1[2] (Anthropologie), S. 182 ff.

[13]) Vgl. Tietze a. a. O. 6 ff.

[14]) Wilcken, Archäolog. Anzeiger 1917, S. 170.

[15]) Dazu vgl. Ed. Meyers Polemik gegen Lamprechts Methode der Geschichtswissenschaft in dem oben erwähnten Aufsatz »Zur Theorie und Methodik der Geschichte«. In der Kunstgeschichte wiederholt sich jetzt der gleiche Kampf um die Methode, der in der Geschichtswissenschaft schon gegen Lamprecht entschieden sein dürfte. Als Vertreter der konstruierenden Richtung vgl. außer Wulff z. B. A. Doren, Karl Lamprechts Geschichtstheorie und die Kunstgeschichte (Zeitschr. f. Ästhetik XI, 1916, 353 ff.) und R. Hamann, Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft (Monatshefte für Kunstwissenschaft IX, 1916, 64 ff.).

[16]) Vgl. die in gewisser Hinsicht parallelen Bedenken Heidrichs gegen die Problemgeschichte, Zeitschrift für Ästhetik VIII, 1913, 118 ff.

[17]) Vor allem muß dagegen Einspruch erhoben werden, als ob durch die systematische Kunstwissenschaft die Kunstgeschichte gewissermaßen auf ein höheres Niveau gehoben würde, eine Ansicht, die mehr oder minder deutlich auch bei Hamann und Wulff durchschimmert. Es kann auf Ed. Meyers Polemik gegen entsprechende Prätentionen der konstruierenden Geschichtswissenschaft verwiesen werden (Alte Geschichte I, 1[2], 185).

[18]) Rickert, Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung 235 ff. und 429 ff.

Besprechungen.

Friedrich Gundolf, Goethe. Berlin, Georg Bondi, 1917. gr. 8°. 795 S.

Blicken wir zurück auf die Reihe von Vorgängen, durch welche Wert, Wesen und Bedeutung der großen dichterischen Persönlichkeiten erfaßt und zu einer bildungsgeschichtlichen Überlieferung verdichtet worden sind, so finden wir die fruchtbaren und entscheidenden Aufschlüsse, soweit sie überhaupt literarische Form angenommen haben, fast ausschließlich in gelegentlichen Äußerungen und Einzelurteilen niedergelegt, in Kundgebungen, die unter dem Eindruck der künstlerischen und menschlichen Totalität, mit dem Blick auf das Ganze der schöpferischen Person, den geschichtlichen oder gesetzlichen Zusammenhang des Geisteslebens entstanden sein mögen, aber andern Ursprungs, anderer Anlage sind und andere Mittel gebrauchen als die auf dem Gebiete der historischen Wissenschaften erwachsenen Formen der Biographie, deren große Beispiele mit diesen Leitbegriffen ihre Aufgabe umschrieben haben. Zwischen urteilslosem Nachreden und peinlicher Beschränkung auf das Selbsterforschte bestehen viele Möglichkeiten einer lebendigen Gesamtüberzeugung von nationaler Kunst und Art, sind verschiedene Grundlagen zu Gemeinvorstellungen von der persönlichen Eigentümlichkeit der großen Vertreter des nationalen und menschlichen Geistes gegeben. Es ist nicht gleichgültig, aus welchen Kreisen heraus sie verbreitet werden und welche Form sie annehmen. Wie sie auch heute noch die verschiedenen Schichten der Bildung beherrschen, sind sie nicht durchgängig aus solidem, auch nicht aus reichem Material erbaut. Trotzdem ist es der Wissenschaft, der reichhaltige und durch sorgsam geprüfte Methoden als zuverlässig verbürgte Stoffmassen zur Verfügung stehen, bisher nur in recht bescheidenem Umfang geglückt, auf die Gestaltung dieser Überzeugungen und Ideen Einfluß zu gewinnen. Ihre Einwirkung brachte es kaum dahin, tatsächliche Korrekturen durchzusetzen. Die deutsche Bildung insbesondere ist gewohnt, von der literarhistorischen Forschung um so weniger zu erwarten, je höhere Aufgaben diese sich stellt.

Trotz diesen Erfahrungen und Neigungen unserer bildungsgeschichtlichen Tradition, die allerdings durch so manche Unzulänglichkeit dieser Wissenschaft neuen Anlaß zu bestärktem Verharren in dieser Gesinnung fand, deuten einige Anzeichen auf einen Wandel der Lage hin, und es ist Sache der beteiligten Wissenschaft, diese Zeichen zu deuten.

Der Erwartung, von einem in größeren Dimensionen ausgeführten Bilde bedeutender Persönlichkeiten nicht bloß eine Zusammenfassung und Weiterführung tatsächlicher Feststellungen und Erkenntnisse, sondern eine von Grund auf neue Auseinandersetzung mit den Erscheinungen und eine frische Anschauung zu erhalten, kommt ein verhältnismäßig junges Bildungsbedürfnis zu Hilfe. Das Verlangen nach einem vertieften Verständnis des produktiven Menschen, das sich nicht mit der Rechenschaft über die eigene Erfahrung und ebensowenig mit der rhapsodischen oder aphoristischen Mitteilung noch so lebhafter Eindrücke, noch so weitführender Einfälle zufriedengibt, ist ein Teil jener Kraft, die vom Fragment und

der Skizze zum ausgerundeten Gebilde strebt. Es ist jünger als die verschiedenen Formen der Heldenverehrung, mit der es sich vereinigen, aber auch widerstreiten kann, erst recht jünger als das Bedürfnis nach Übersicht von höher gelegenen Gesichtspunkten, das durch geschichtliche Zusammenfassungen größerer Zeiträume oder durch systematische Verarbeitung befriedigt zu werden pflegt, schließlich auch jünger als die allgemeine Erweckung des Bewußtseins vom Werte der Individualität und der Trieb zur Versenkung in die menschliche Eigenart, der heute noch so oft als wichtigstes Kennzeichen historischen Sinnes gilt. Es bedeutet nicht Verneinung jener vielfältigen Reize, die dem Gelegenheitsbekenntnis und andern Zeugnissen einer aus dem Augenblick geborenen Fühlungnahme mit großen Menschen und Werken eigen sind, und hat mit pedantischen Forderungen nach Vollständigkeit nichts zu schaffen, aber es setzt die Überzeugung voraus, daß Ursprünglichkeit der Anschauung und Konzentration der Betrachtung auch in den großen Formen des wissenschaftlichen Schrifttums nicht verloren zu gehen brauchen.

Wenn die groß angelegte und durchgeführte Monographie für das moderne Geistesleben überhaupt einige Bedeutung besitzt, so beruht diese nicht einmal so sehr auf der Durchschlagskraft ihrer Muster, wie wir sie von der Hand eines Justi, Dilthey, Haym, Erich Schmidt besitzen, — obwohl sie durch ihren Inhalt auf den Stand der Kenntnis, das konkrete Urteil der Fachgenossen teils umwälzend teils grundlegend gewirkt und die Arbeitsweise verschiedener Disziplinen entscheidend beeinflußt haben —, wie auf der Tatsache, daß eine solche weit ausholende und umfassende, tief in den Stoff eindringende und stets einen erhöhten Überblick wahrende Behandlung ein neues, die moderne Bildung in ihren besten Strebungen kennzeichnendes Gefühl für die Bedeutsamkeit ihres Gegenstandes und eine neue Auffassung von den Erfordernissen und Möglichkeiten, diesem gerecht zu werden, bezeugt.

Was für Lessing, Winckelmann, Herder und Schleiermacher erreicht und an diesen offenbart worden ist, an der Gestalt zu vollenden, die unser Jahrhundert überschattet und erhellt, auf die sich die wichtigsten geistesgeschichtlichen Disziplinen, alle Versuche einer Grundlegung der Ästhetik und der übrigen philosophischen Wissenschaften zu berufen gewohnt sind, erscheint als eine bedeutsame Kulturfrage, wird als höchste Bildungsaufgabe und wichtigste Bewährungsprobe der beteiligten Wissenschaften und des ganzen Zeitalters begriffen.

Die Voraussetzungen für eine Darstellung Goethes, die eine selbständige allgemeine Geltung sich verschaffende Ansicht seines Wesens zu entwickeln hat, haben sich in unsern Tagen gegenüber früheren Generationen, die vor die gleiche Aufgabe gestellt waren, von Grund auf verändert. Wir stehen vor einem bereits ins Unübersehbare vermehrten authentischen Material, dessen bisherige Verarbeitung das Verständnis der Gesamtpersönlichkeit mehr zu verwirren als zu erhellen scheint. Aber selbst wer über diese Schwierigkeiten — durch energische Ausscheidung oder vollständige Aneignung — Herr geworden ist, hat noch nicht viel mehr als die Anfangshindernisse beseitigt. So lange es eine Biographie, eine Künstlerpsychologie, überhaupt geschichtliches Verständnis gibt, sind die Grundlagen der Betrachtung, die Hilfsmittel der Erfassung, die Anhaltspunkte der Motivation, die Kategorien und Maßstäbe mit größerer oder geringerer Naivität einem allgemeinen Erkenntnisstande entnommen worden, den eine weiter ausgreifende wissenschaftliche Richtung repräsentiert, ohne daß damit das Wesentliche der individuellen Beziehung des Darstellers zum Gegenstande gegeben ist. In der Geschichte des Goethebildes ist der Gegensatz zwischen Naivität und gebildetem Bewußtsein, wie ihn Hegel aufgestellt hat, oder in neuerer Zeit die verschiedenen Lehren von den Typen der

geistigen Organisation, des Weltverhältnisses, der Einstellung als Beispiele anzuführen für die Eingliederung individueller Beobachtungen und Erlebnisse durch anderweitig bewährte Erkenntnismittel in einen faßbaren Zusammenhang fruchtbarer Vorstellungen.

Heute sind nun weit auseinander strebende Richtungen innerhalb der modernen Geisteswissenschaften zu Fragestellungen gelangt, deren Beantwortung oder Fortführung mit einer Darstellung des größten deutschen Lebens zusammenfällt, und die auf der andern Seite dem Betrachter Goethes den Ausblick auf biographische, künstlerische, geschichtsphilosophische, pädagogische und darstellerische Probleme eröffnen. Sofern sie allgemeine Ergebnisse zutage gefördert haben, durch welche die in der Geistesgeschichte wirkenden Zusammenhänge und Bedingungen klargestellt werden, erwächst daraus auch für den auf die individuelle Einzigkeit eingeschworenen Biographen die Verpflichtung, sich mit diesen Fragen auseinanderzusetzen, zum mindesten sich der Konsequenzen einer grundsätzlichen Ablehnung bewußt zu werden.

Unmittelbar nach Goethes Tode klagte Wilhelm v. Humboldt, es sei ihm und seinem Kreise »bloß dadurch, daß er nicht mehr unter uns weilt, etwas in unsern innersten Gedanken und Empfindungen und gerade in unserer erhebendsten Verknüpfung genommen«. Inzwischen ist das geschichtliche Bild Goethes eine Macht geworden, deren Wirkung sich nicht in der konkreten Aufnahme seiner dichterischen und denkerischen Produktion erschöpft, die nicht nur unser geistiges Dasein beherrscht, sondern auch unsere positive Auffassung vom Geistigen überhaupt in einem noch höheren Grade von Innerlichkeit und Ausschließlichkeit, als beim Dichterischen der Fall ist, geformt hat.

Den Gehalt dieser »erhebenden Verknüpfung« aussprechen heißt nicht die Erscheinung Goethes als Anlaß zum Vorbringen angesammelter Beschwerden mißbrauchen und die eigene Kulturkritik mit dem Namen Goethes decken. Aber solange die Gestalt Goethes die bildungsgeschichtliche Bedeutsamkeit, die wir ihr zuerkennen, besitzen wird, solange wird auch der Darsteller dieser Gestalt notgedrungen zum Richter seiner eigenen Zeit, zum Fortleiter der Hauptströme ihrer Geistesarbeit. Wenn nicht mehr die Notwendigkeit gefühlt werden wird, bei dem Aufbau des Goethebildes sich zu den Grundtatsachen unserer Bildung in ein zugleich unmittelbares, zugleich kritisches Verhältnis zu setzen, dann wird man schon in dieser Tatsache ein Symptom für eine gänzlich veränderte Stellung der Nation zu Goethe erblicken dürfen.

Niemand wird behaupten, daß die Anforderungen an eine Darstellung Goethes, wie sie sich aus der Erkenntnis der geschilderten Sachlage ergeben, aus dem Problemstande derjenigen wissenschaftlichen Disziplin heraus entwickelt werden können, in deren Bereich die Bearbeitung des Hauptteils von Goethes Lebensäußerungen fällt. Die literaturgeschichtliche Forschung ist nicht planlos verfahren. Sie hat Arbeitsprogramme aufgestellt und teilweise auch verwirklicht, deren Weite auch den kleineren und kleinlichen Teilbeiträgen etwas von der Würde ersetzte, die die meisten an sich vermissen ließen, und für einen nicht gerade übelwollenden Beobachter mußte es schon seit längerer Zeit erkennbar geworden sein, daß sich aus der eindringlichen Arbeit ganzer Forschergenerationen eine noch ungestaltete Goetheauffassung herausbildete, die sich über das Niveau der formulierten Äußerungen beträchtlich erhebt. Wenn es trotz allen so oft ausgesprochenen Verheißungen und Wünschen nicht gelungen ist, auf der Grundlage dieser Forschungen und im Zusammenhange mit den theoretischen Interessen, die die Mehrzahl der Literarhistoriker von Rang und Ruf beherrschen, ein groß angelegtes, die Fülle der

Einzelerkenntnisse zu sprechenden Linien verdichtendes, die Gesinnung des Zeitalters repräsentierendes Goethebild zu entwerfen, so darf diese Tatsache allein noch nicht zu absprechender Beurteilung verführen, wenn sie auch nicht bedeutungslos für die Gesamteinschätzung ist. Selbst innerhalb der beteiligten Kreise ist das gefühlt und vielfach ausgesprochen worden, und in Verbindung mit ähnlichen auf andern Gebieten der Forschung gemachten Erfahrungen ist hieraus das Programm einer synthetischen Literaturwissenschaft erwachsen, die Forderung einer stärkeren Durchdringung des wissenschaftlichen Verfahrens mit »philosophischem Geist«, wobei auf der einen Seite weniger an die Forschung als an die Darstellung gedacht und anderseits unterlassen wurde, innerhalb des Kreisens und Kreuzens philosophischer Richtungen eine bestimmte und bewußte Stellungnahme zu umschreiben.

Aber nicht diese Besinnungen haben Epoche in der jüngsten Geschichte des Goetheverständnisses gemacht, sondern das fast gleichzeitige Erscheinen der Bücher von Georg Simmel und H. St. Chamberlain. Beide suchen die Persönlichkeit Goethes in Bildern zu erfassen, deren Motive durch die großen geistesgeschichtlichen Begriffe moderner Lebensdeutung bestimmt sind. Beide suchen das durchwaltende Urphänomen des Goethischen Geistes und hinter diesem noch ein letztes Personal-Allgemeines zu begreifen. Beide haben eine starke innere Wirkung ausgeübt, und beide verhalten sich zu der von der Literaturgeschichte ausgehenden Goetheforschung grundsätzlich ablehnend. Im übrigen erlaubt die Verschiedenheit in der Form und Gesinnung keine nähere Zusammenstellung. Chamberlain verfährt dogmatisch klassifizierend, Simmel ist sich bewußt, daß das Gesamtbild von Goethes Individualität nicht unmittelbar ausgedrückt werden kann. Chamberlain stellt Goethe als Vorbild hin, Simmel sucht, auch wo er von Goethes Normalität spricht, den Sinn dieser Erscheinung zu deuten. Wissenschaftsgeschichtlich liegt der Wert des Chamberlainschen Buches in der starken Betonung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisleistung Goethes. Die Partien, in denen Goethes Dichtung und Lebensanschauung, seine geschichtliche Gestalt und Wirkung behandelt werden, fallen dagegen ab. Auf die Eigentümlichkeit des Gepräges angesehen, wirkt Chamberlains Grundauffassung wie seine darstellerische Art, zumal gegen Simmel gehalten, uninteressant, abgesehen von seiner menschlichen Unerfreulichkeit. Mit Simmel tritt die Anteilnahme der deutschen Philosophie an Goethe, die eine reiche und nicht unrühmliche Tradition hat, in eine neue Phase. Wenn Simmel die Existenz Goethes zu begreifen sucht, so weist er dieser ebenso ihren Ort in seinem geistigen Interessenzusammenhang an, wie er in seiner Aussprache über diese Operation tiefer in den Grund der letzten geistigen Bedeutsamkeiten hinunterfaßt. Was hierbei zu Tage gefördert wird, muß vor allem als Teilerscheinung innerhalb des Ganzen der Simmelschen Philosophie, die ihrerseits als eine würdige Repräsentation des modernen Geistes aufzufassen ist, gewürdigt werden. Sollen die inhaltlichen Bestimmungen, die hier vorgetragen werden, in den Stufengang der Goethe-erkenntnis eingeordnet werden, so entsteht leicht ein falscher Eindruck, der erst berichtigt werden kann, wenn die Wirkungen der einzelnen, nicht als Hauptergebnisse formulierbaren Ausführungen dieses Buches auf die Goethekundigen festzustellen sind.

Daß Simmels Goethebuch für die deutsche Bildung nicht den Brennpunkt des Goetheverständnisses darstellt, liegt zum Teil in denselben allgemeinen Ursachen begründet, die seine Gesamtphilosophie trotz starker und vielfältiger Wirkung und Bedeutung nicht zu einer beherrschenden Macht werden lassen; aber auch in seinem besonderen Verfahren. Simmel setzt das Ganze des Goethischen Lebens und der Goethischen Kunst als Dasein und Erlebnis voraus und sucht diese in die

ganze Weite der seelischen Bewegtheit, in die Höhe der Begrifflichkeit, in die Tiefe der weltgeschichtlichen Gegensätze einzustellen. Die Schranke solcher Erörterungen scheint mir weniger, wie Simmel will, durch die individuelle Bestimmtheit jenes primären Erlebnisses gegeben zu sein, von dem die philosophischen Weiterführungen genährt werden, als vielmehr in der Tatsache des Vorausgesetztseins. Die Inhalte dieses »Erlebnisses« sind mächtig genug, um ihr Übergewicht gegen jede Weiterführung zu behaupten, sie müssen jeden Augenblick frisch beschworen werden und lassen sich nicht »voraussetzen«. Außerdem ist das Wort »Erlebnis«, dessen Sinn auf einen Einzelakt zielt, im Grunde schlecht geeignet, das konkrete Verhältnis des Betrachters zu einer künstlerischen und menschlichen Totalität erschöpfend zu bezeichnen.

Ein Werk, das eine ständig erfüllte Anschauung von Goethes Totalität bietet, ohne die unmittelbare Beziehung zu den besonderen Lebenszuständen und den hieraus geflossenen dichterischen und denkerischen Einzeläußerungen vermissen zu lassen, besitzen wir nunmehr in Gundolfs »Goethe«. Das Kennzeichnende dieses Buches ist die auf jeder Seite zum unverblaßten Ausdruck kommende Unmittelbarkeit der Stellungnahme, bedingt durch ein starkes Gefühl des Dichterischen, gehoben durch eine lebhafte Idee von Geistigkeit und naturhafter Menschlichkeit, gelenkt durch vertiefte bildungsgeschichtliche Erfahrungen. Der Verfasser spricht als Literarhistoriker, aber er sucht weder äußerlich noch innerlich engeren Anschluß an die literarhistorische Goetheforschung, von deren Beruf er nicht eben hoch denkt. Aber auch wer sich getroffen fühlt, wessen besondere Interessen hier nicht befriedigt werden, wer mit Forderungen an das Buch herangeht, die dieses entweder nicht befriedigen will oder kann, oder wer von einem andern Standpunkte aus kritische Vorbehalte zu äußern gezwungen ist, wird das neue Buch Gundolfs als ein geistesgeschichtliches Ereignis bezeichnen müssen, wichtig genug, um dieses dem gesamten Verlauf der bisherigen Goethestudien gegenüberzustellen, um alle Erwartungen wachzurufen, die sich an die Darstellung der stärksten geistigen Wirksamkeit für ein Kulturbewußtsein knüpfen, das gegen exemplarische Persönlichkeiten nicht gleichgültig ist und über die Bedeutung des Klassischen ins klare zu kommen sucht. Es ist nicht wahrscheinlich, daß nach Gundolfs Buch in absehbarer Zeit der Versuch gewagt werden wird, ein neues Goethebild aufzustellen. Schon heute ist das Buch als ein geschichtlicher Machtfaktor zu betrachten, der nicht bloß auf die Goetheauffassung der nächsten Generationen bestimmend einwirken wird. Damit ist auch für die Aussichten, die sich einer zustimmenden oder ablehnenden Kritik, Einwänden oder Weiterführungen eröffnen, der Rahmen abgesteckt. Auf der andern Seite hat die heutige Kritik, die sich ihrer Aufgabe bewußt bleibt, allen Anlaß, die eine Gunst ihrer Situation auszunutzen: nämlich Verfahren und Erfolg mit demjenigen Maß von natürlich gegebener Unbefangenheit zu würdigen, das spätere, unter der Wirkung des Werkes aufgewachsene Beurteiler sich erst durch umständliche Methodik erringen müssen.

Gegenüber einer Gewohnheit, die auch bei der Würdigung einer Leistung des künstlerischen und geschichtlichen Verstehens die Frage nach dem Grunderlebnis des Verfassers in den Vordergrund zu rücken liebt, muß betont werden, daß eine solche Einstellung teils auf das Selbstverständliche, teils auf das Unausdrückbare trifft, dagegen an Bedingungen, die für das Zustandekommen des Geleisteten wesentlich sind, vorbeigeht. Außerdem gibt der Erlebnisbegriff, wie wir ihn in der literarhistorischen und philosophischen Literatur angewendet finden, dem Divinatorischen zu wenig Raum — aber ganz hiervon abgesehen: selbst dem bekenntnisfreudigsten Darsteller ist — bei einiger Selbstkritik — der wichtigste Zweck nicht

die Kundgabe seiner Erlebnisse, sondern die Begründung einer, mit dem alten Schlosser zu reden, »freien Ansicht« der Persönlichkeit, der seine Darstellung gilt. Mag er als Kritiker sich zu dem einzelnen Werk oder als Historiker zu einem größeren Zusammenhang von Werken und andern Lebensäußerungen in Beziehung setzen, die »freie Ansicht« ist nicht das zwangsläufig sich einstellende Resultat des »reinen Erlebens«; sondern es kommt zustande durch den Zutritt eines konstruktiven Elements, und meist ist es gerade dieses, was die neu begründete Anschauung wertvoll und bedeutsam macht. Schillers Geburtstagsbrief vom 28. August 1794, die Fragmente der jungen Romantiker, Wilhelm v. Humboldts Rezension des zweiten römischen Aufenthalts und sein Nachruf im 18. Kunstvereinsbericht, die gelegentlichen Aussprüche Hegels und Schopenhauers — alle diese Zeugnisse einer starken Anschauung und eines tiefen Erlebens von Goethes Wesen und Werk, die den Grund zu unserer Gemeinüberzeugung gelegt haben, weisen solche konstruktiven Züge auf, Synthesen des Erlebnisinhalts und der den Erlebenden eigentümlichen geistesgeschichtlichen Tendenzen. Nicht bloß die von einem Systemgedanken beherrschten Philosophen von Hegel bis Simmel, auch Betrachter von der Art Viktor Hehns und Herman Grimms haben ihr Goetheerlebnis in den Zusammenhang ihrer bildungstheoretischen Interessen einzugliedern gestrebt, der eine als Kulturhistoriker der Formen des Menschenlebens, der andere als Typologe repräsentativer Individualitäten, und jene berühmte Leistung Schillers, die Goethe selbst als das Ziehen der Summe seiner Existenz bezeichnet und begrüßt hat, ist in Wirklichkeit eine Einstellung dieser Summe als Posten in Schillers eigene Rechnung. Der Eindruck, den Schiller mit dieser Umschreibung des Goethischen Wesens, dieser Formulierung von Goethes Aufgabe auf diesen und die Anschauung der Nachwelt hervorgerufen hat, beruht mindestens ebensosehr wie auf den objektiv erfaßten Wesenselementen auf der Anregungskraft der aus Schillers eigenem Kulturbewußtsein erwachsenen, die Bildungsinteressen mehrerer Generationen fesselnden Gestaltungselemente.

Wie Schiller das Dasein Goethes in dem Problem, »unter nordischem Himmel ein Grieche zu werden,« gipfeln ließ, wie für die Romantiker der »Statthalter des poetischen Geistes auf Erden«, wie für Viktor Hehn der Gestalter der »Naturformen des Menschenlebens« eine übergreifende Bedeutsamkeit gewann, die das objektiv Erfaßte in einen erleuchtenden Zusammenhang setzte, durch welche die allgemeinen Ideen von Kunst, Natur, Welt und Geschichte neugestaltet wurden, so ist es auch Gundolf gelungen, in der Erscheinung Goethes einen bedeutenden Grundzug hervortreten zu lassen, der gleichzeitig den vielfältigen Einzelerfahrungen einen einheitlichen Sinn gibt, eine menschheitsgeschichtliche Perspektive öffnet und ein tieferes Bildungsinteresse unserer Gegenwart berührt.

Es ist dies die Auffassung Goethes als des großen dichterischen Menschen, dem es bestimmt war, in einer undichterischen Weltepoche zu leben, im bürgerlichen Zeitalter, während es Shakespeare beschieden war, in einer Periode zu wirken, groß, heroisch, ritterlich und gefährlich genug, um sich von der sittigen Bürgerwelt als mythischer Hintergrund abzuheben.

In Shakespeare sieht Gundolf den letzten und einzigen Dichter, der schon und noch innerhalb der modernen bürgerlichen Welt das heroische Pathos gerettet, lebendig und leibhaft gezeigt hatte, nicht als rückblickende Romantik, sondern als selbstverständliche gegenwärtige Haltung, nicht als pittoreske Theatergeste, sondern als unmittelbare Sprache des Herzens. Wenn in Goethe das dichterische Leben nicht als selbstverständliche Haltung, sondern als Konflikt der fühlenden Einzelnatur mit einer versagenden Gesellschaft zum Ausdruck kommt, so ist dies nach

Gundolfs Ansicht nicht weniger in der geschichtlichen Lage als in der individuellen Organisation, für die genügend Selbstzeugnisse vorliegen, zu begründen. Damit wäre jedoch nur eine Anlage umschrieben, wie sie zahllosen modernen Naturen innerhalb und außerhalb des dichterischen Lebenskreises eignet. Das Entscheidende ist der Ausweg, den Goethe gefunden hat, und es darf vielleicht als stärkste Leistung des Gundolfschen Buches angesehen werden, daß er die Größe des Opfers, das dieser Ausweg bedeutet, mit allen Konsequenzen zu begreifen sucht. Goethes Leben, das mit dem Anspruch auf völlige Auswirkung seiner selbst um jeden Preis bis zum heroischen oder tragischen Untergang anhebt, schließt mit dem Verzicht zugunsten der begrenzten aber menschlich nutzbaren Auswirkung.

Die Feststellung dieses Verzichtes will nicht besagen, daß wir an Goethes Werk und Leben etwas zu vermissen haben, sondern nur, daß es seiner eigenen ursprünglichen Idee vom Erreichbaren, die einen Verzicht ausschloß, nicht genügte.

Inhaltlich bestimmt wird dieser Verzicht als Aufgeben des jugendlichen Titanentraumes, als Anerkennung der von Natur und Gesellschaft gesetzten Grenzen zum Zwecke der Sicherung und Rettung der persönlichen Existenz. Daß er die tiefste, den Gehalt des ganzen Daseins durchströmende innere tragische Erfahrung Goethes bedeutet, sucht Gundolf an dem Abschluß des Faust und des Wilhelm Meister klarzulegen und an dem Verhalten Goethes zu Persönlichkeiten wie Napoleon und Byron. Dem dämonischen Kaiser und dem dämonischen Lord neidete Goethe »mit einer Art erhabenen Neides« die Freiheit und den Zwang, die prometheisch-cäsarische Bahn zu durchstürmen bis zum heroisch-tragischen Untergang. In ihnen begrüßte der Weimaraner Weltbetrachter, verwurzelt in einer bürgerlichen Welt, die er überragte, Boten aus der Urheimat der Dichtung jenseits aller Bürgerwelt, die ihre volle Freiheit mitten im modernen Dasein bewahren durften.

Diese Auffassung von der »Entsagung«, die das tatsächlich Vollbrachte als durch das Opfer noch größerer Vollbringungen dem Schicksal abgekauft ansieht, geht hinaus ebenso über die harmonisierende Lehre Simmels, der die Resignation in den positiven Sinn des Goethischen Lebens und dessen ursprünglich gesetzlichen Plan hineingehören läßt, wie über den Einfall Chamberlains, in einer nicht näher bestimmten Steigerung, die Goethe mit der Idee seiner selbst vorgenommen haben soll, dessen wahre Größe zu bewundern. Hier handelt es sich wirklich, was Simmel bestreitet, um eine vom Schicksal aufgedrängte Verkürzung der Lebensexpansion, um einen dem Selbst abgerungenen Entschluß, nicht bis ans Ende zu gehen, und es ist durchaus nicht unstatthaft, wenn Gundolf die Schatten Shakespeares und Dantes anruft, die in die tragische Hölle eingedrungen sind, auch ohne die Gewißheit, wieder heil herauszukommen.

Zu den Voraussetzungen einer Betrachtung, die in der Idee des Verzichtes den Schlüssel zum Verständnis von Goethes dichterischer und menschlicher Entwicklung findet, gehört — neben der Neigung, die Möglichkeit der reinen dichterischen Existenz an eine bestimmte Kulturstufe zu binden — eine entschiedene Stellungnahme für das Dionysische und gegen das Apollinische, die sich der Diskussion entzieht. Von ähnlichen Gesichtspunkten aus, auf Grund der gleichen Empfindungsweise ist schon öfter, bereits in den späteren Phasen der Romantik, im Zusammenhang mit der jungdeutschen Bewegung und dann unter der unmittelbaren Einwirkung Nietzsches der Versuch einer Auseinandersetzung mit Goethe unternommen worden, wobei die Dichtung und Lebensanschauung des jungen Goethe ausschließlich positiv bewertet, alles Spätere als Abfall, Erkalten oder Niedergang empfunden wurde. Gundolf unterscheidet sich von diesen Wertungen trotz mancher Ähnlich-

keit des Ausgangspunktes und vieler Berührungen in der Stellungnahme doch von Grund auf durch eine abweichende Gesamthaltung. Ihm liegt nichts ferner als die Gesamterscheinung herabdrücken zu wollen. Er bringt für die Wahlverwandtschaften nicht weniger Bewunderung auf als für den Urmeister. Wenn er nun darlegt, wie aus dem leidenschaftlich drängenden, dämonisch getriebenen und schöpferisch strebenden der durch Tätigkeit, Schau, Forschung und Erfahrung sich bildende Goethe entsteht und zur Erkenntnis der überpersönlichen Natur- und Schicksalsgesetze fortgeht, wenn er die Wandlung als »Schritt vom geistig-sinnlichen Schauen zum vernünftigen Begreifen« bezeichnet, als Fortschreiten vom Eindruck zur Gestalt und von der Gestalt zum Gesetz, so hat er kaum nötig, sich dagegen zu verwahren, den Ausdruck Fortschreiten irgendwie wertend gemeint zu haben, besonders angesichts der Tatsache, daß damit die Entwicklung einer Dichternatur gekennzeichnet werden soll. Vielmehr erwächst aus diesen ohne Emphase vorgebrachten Feststellungen wie aus den ohne wertende Absicht gewählten charakterisierenden Beiwörtern doch der Eindruck, daß eigentlich nur der Lebenszustand und der Schaffensprozeß des jungen Goethe die Anschauungen, die Gundolf vom Dichterischen hat, erfüllt, und daß der Greis nur in vereinzelten, an tragische Selbstzerstörung grenzenden Momenten zum wirklich dichterischen Dasein erglüht.

Es bedeutet immer eine Schwierigkeit für einen Biographen, wenn sein Held in späteren Entwicklungsstadien keine Steigerung derjenigen Eigenschaften offenbart, auf denen seine ursprüngliche Sendung beruht, oder wenn er gar Wandlungen anheimfällt, die ihm die persönliche Anteilnahme des Darstellers nicht mehr bewahren. Gundolfs Interesse für den reinen Dichtermenschen ist zu stark, als daß auch die höchsten restlichen Lebensmomente der praktischen Weltweisheit, der metaphysischen Erleuchtung, der Überlegenheit der Bildung, ja die ganze vollendete Menschlichkeit des Olympiers ihn dafür entschädigen könnte, daß der lyrische Durchbruch des unmittelbaren Lebens zur Sprache immer mehr zurücktritt. Es handelt sich um Schwererwiegendes als um die allgemeine Erfahrung, daß die Kundgebungen des Fertigen weniger reizen als die Zeugnisse des Werdenden, und es ist interessant, von hier aus einen Blick auf Diltheys Auffassung zu werfen, der eine ähnlich gegliederte Entwicklung statuiert, aber diese ganz verschieden bewertet. Dilthey sieht in der Festigung der bürgerlichen Ordnung ein günstiges Moment für die Persönlichkeitsentfaltung, er sieht in der Schicht von Nachdenken, die sich immer breiter über die dichterische Existenz lagert, den mütterlichen Boden, aus dem die große Dichtung erwächst, er bezieht Goethe in eine Epoche der großen deutschen Dichtung ein und diese Epoche wieder in die große europäische Geistesbewegung, durch welche die Autonomie der menschlichen Vernunft begründet worden ist. Den Gegensatz dieser dichterischen Entwicklung zu der anderer europäischer Völker, die das Zeitalter der Phantasie erfüllte und in die Anfänge des wissenschaftlichen Zeitalters hineinreicht, verschweigt Dilthey durchaus nicht, aber er ist weit entfernt, die deutsche Entwicklung deswegen auch in ihren rein dichterischen Tendenzen geringer zu bewerten, wenn er auch hervorhebt, wieviel schwieriger ihr Weg gewesen ist. So kann er in dem Aufhören des Titanismus keine Beeinträchtigung der ursprünglichen Lebensenergien erblicken. Für ihn ist der greise Goethe kein Verzichtender. Er sieht ihn leben im vollen Bewußtsein seiner Persönlichkeit, die ihres Wertes ganz sicher geworden ist, in der Hingabe an breite Lebenserfahrungen, die er mit Behagen genießt, im Umgang mit den großen Menschen aller Zeiten, eine Vollendung im Wachsen und Ausweiten, nicht in Entsagung und durch Opfer erkauft. Dilthey konnte auf der Grundlage dieser Anschauungen mit einer gewissen Genugtuung die Dichtergabe als nur eine, wenn

auch höchste Manifestation einer schaffenden Gewalt ansehen und sich des Zusammenhanges von Leben, Bilden und Dichten erfreuen, dessen Grund für ihn im wissenschaftlichen Studium liegt, dessen Ergebnis er als Wahrheit, reine Natürlichkeit, unbefangene Auslegung unseres Daseins anspricht.

Es ist überflüssig und würde eher verdunkelnd als fördernd wirken, wenn man die Ansicht Diltheys, die als eine gesteigerte Vertretung der wissenschaftlichen Gemeinüberzeugung bezeichnet werden darf, oder die Gundolfs, die einer von bedeutenden und sich ihres Gegensatzes zum antik-romanischen Wesen bewußten Repräsentanten des deutschen Geistes angenommenen Haltung eine neue Wendung gibt, auf ihre dokumentarische Richtigkeit untersuchen wollte. Die bloße Gegenüberstellung genügt, Recht und Grenzen der von Gundolf vorgetragenen Auffassung zu erweisen. Weiter wird aber hierdurch klar, daß es sich für Gundolf um mehr handelt als bloß um die Lösung einer darstellerischen Aufgabe, wenn er die aus dem Zusammenströmen dieser auch von ihm voll gewürdigten gesteigerten Lebensmomente sich ergebende und in dem gesonderten Hervortreten jedes einzelnen Lebensmomentes sich offenbarende Größe der Erscheinung faßbar zu machen sucht.

Das Hinstreben zum Zentrum der Goethischen Persönlichkeit erfolgt hier nicht unter Verzicht auf die Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken. Vielmehr wird Goethes Wesen und Bildungsgesetz, seine geschichtliche Größe und seine überzeitliche Bedeutsamkeit begriffen mitten im Klarwerden über seine geistigen Schöpfungen. Das Verstehen der dichterischen Gebilde steigert die Auffassung der schöpferischen Individualität und empfängt seinerseits Halt, Richtung und Maßstab aus dieser. Selbst in den Partien, wo ein Zurücktreten weniger der dichterischen Kraft als des dichterischen Weltverhältnisses festgestellt wird, bleibt Gleichgewicht und Zusammenhang zwischen der Erfassung der konkret vorliegenden Produkte mit der Vergegenwärtigung des Seelenzustandes und des Lebensplanes gewahrt. So fließt die Darstellung Gundolfs aus einem einheitlichen, sich ständig erneuernden Prozeß, der etwa bei Chamberlain völlig erstarrt und zerschnitzelt, bei Simmel in erlebnishafte Voraussetzung und sinngebende Fortführung gespalten erscheint. Diesem Verfahren dankt Gundolf die Möglichkeit, einen sicheren, kräftig betonten Standpunkt jenem Problem gegenüber zu gewinnen, in welchem sich die allgemeinen Grundfragen des geschichtlichen Verständnisses und der künstlerischen Auffassung begegnen und verwirren: der Frage, wie das Verhältnis, in dem die dichterische Persönlichkeit und das dichterische Werk zueinander stehen, zu fassen sei.

Die Entscheidung dieser Frage ist letzten Endes bestimmend für die Anlage, Form und den Inhalt der ganzen Darstellung. Wer glaubt, es genüge, einen mehr oder minder lebhaften und ausgestalteten Gesamteindruck der einzelnen Werke mit einer tatsachengetreuen Verarbeitung des urkundlichen Materials über die empirischen Lebensdaten zusammenzufügen, der wird in der absterbenden Form der herkömmlichen Dichterbiographie befangen bleiben. Gundolf sieht in Goethes Werken und Taten Symbole des Goethischen Ichs, während für andere große Menschen ihr Zustand, ihr ganzes Sein nur Sinn hatte als Träger ihrer Taten und Werke. Mehr als irgend ein früherer Dichter ist Goethe selbst der Gegenstand seiner Sprachdenkmale, weil er, sein Ich als Offenbarung des göttlichen Lebens empfindend, selbst die Weihe dessen, was in seinem Innern Ereignis wurde, gespürt hat. Gundolf vermag keinen Wesensunterschied zwischen Goethes Erlebnis und Goethes Produktion anzuerkennen. Leben und Werk sind ihm Attribute einer Substanz. Das Werk ist nicht Auslösung, Abbildung, Erläuterung des Lebens, sondern Ausdruck, Gestalt,

Form dieses Lebens selbst, das Werk gehört mit allen übrigen das Dasein und Wirken ausmachenden Lebensakten ein und derselben Schicht an, ist nicht aus diesen abzuleiten. Was man gemeinhin das Leben eines Künstlers nennt, ist bereits von vornherein getaucht in seine Kunst, und keine Lebenstatsache kann für sich isoliert betrachtet, ja nicht einmal wirklich erkannt werden.

Wenn nun hiernach Gundolf es als Aufgabe des Literarhistorikers ansieht, jeden Lebensmoment Goethes als Stufe von Goethes gesamter Existenz zu betrachten und ihn als Ursache, Stoff oder Gehalt seines Schaffens zu erforschen, so lenkt er damit zurück in jenen Kreis von Problemen, die wir als das Verhältnis von Erlebnis und Dichtung zu bezeichnen gewohnt sind.

Schon Dilthey hat in seinem wissenschaftsgeschichtlich so folgenreichen Aufsatze über Goethe und die dichterische Phantasie, der die wichtigste Formulierung seiner Gedanken über diese Frage und damit zugleich die wichtigste Formulierung dieses Problems überhaupt enthält, das Verfahren des Dichters, der ein persönliches Erlebnis ausspricht, auf den Strukturzusammenhang zwischen dem Erlebnis und dem Ausdruck des Erlebten begründet. Dabei hat er sich gegen eine Auslegung des von ihm bestimmten Grundverhältnisses erklärt, die mit einem Beobachten der inneren Vorgänge und dem Darstellen des Beobachteten rechnet. Tatsächlich hat sich die bisherige Forschung, die sich an Dilthey anlehnte, teils in einer Richtung bewegt, vor der dieser selbst gewarnt hatte, teils hat sie den fruchtbaren, wenn auch in seiner Tragfähigkeit überschätzten Leitbegriff als Handswerkszeug für gröbere Arbeiten abgenutzt. Vor allem wurde in der Annahme eines strengen Kausalverhältnisses viel Pedanterie, viel Spürsinn und wenig Takt entwickelt. Aber auch wo wirklich vorwurfsfreie Leistungen der durch Dilthey geleiteten Literaturforschung vorliegen, bietet der von Gundolf praktisch vertretene Standpunkt ihnen gegenüber darin etwas grundsätzlich Neues, daß Gundolf es ablehnt, irgend einen Zusammenhang von Erlebtem und dichterisch Gestaltetem da zuzugeben oder für belangreich zu halten, wo sich Analogien des Umrisses zwischen einer anekdotischen Überlieferung und dem Gepräge der Charaktere, Schicksale und selbst Episoden im dichterischen Werke auffinden lassen. Entscheidend sind für ihn vielmehr bestimmte Modifikationen der Färbung, des Klimas, der Gesinnung, der Gesamtauffassung, die sich als Ergebnis eines bestimmten Seelenzustandes deuten lassen, den es wiederum innerhalb des Goethischen Gesamtwesens einzuordnen und abzugrenzen gilt. Dabei können die Voraussetzungen in einem einzelnen Vorfall liegen und zu allgemeinen Ergebnissen führen, wie der Hinweis, daß Goethes Schuldbegriff durch ein Grunderlebnis, seine Untreue an Friederike, geformt worden ist, und daß der Begriff der Schuld, wenn wir ihm in Goethes Werken begegnen, mit jenem tragischen Gefühl gefärbt ist, das dem Dichter aus der Trennung von Friederike erwuchs. Es kann aber auch ein verhältnismäßig einheitliches Ergebnis aus einer Vielheit von erlebten Voraussetzungen zustande kommen, wie die Darlegungen über Stimmung, Raum, Erlebnisart und Gesinnung als Entstehungsbedingungen der Wahlverwandtschaften zeigen. Schließlich können auch Erlebnisfolge und Gestaltungsprozeß, bald fortlaufend, bald aussetzend, unterbrochen und aufgenommen, sich zu dem denkwürdigen Zusammenhang von Lebensstufenfolge und Lebenswerk erweitern, wie er bei der Arbeit am Wilhelm Meister und am Faust gleichnishaft zutage tritt.

Zur Erfassung und Klarlegung solcher feingewirkter Fäden konnte ein starrer, undifferenzierter Erlebnisbegriff nicht genügen. Bei dem Bestreben, diesen Begriff durchzubilden, ist Gundolf zu einer wichtigen Unterscheidung zweier Erlebnistypen gekommen: dem Gegensatz von Urerlebnis und Bildungserlebnis. Unter Urerlebnis

versteht Gundolf Erschütterungen, denen der Mensch kraft seiner inneren Struktur ausgesetzt ist, also vor allem aus dem Bereich der Erotik, aus dem vitalen Drang zur Ausbreitung, zur Hingabe, zum Ausströmen seiner schöpferischen Fülle und dem Willen zur Selbstbehauptung stammende Ereignisse. Als Bildungserlebnis werden die geistig-geschichtlichen Einflüsse, schon geformte Anschauungen aus Kunst, Wissenschaft, Religion vorgeführt. Der Nachweis, wie Goethes Urerlebnisse, wenige an der Zahl, mit immer neuen Bildungserlebnissen gekreuzt, seine gesamte Produktion bis ins hohe Alter beherrschen, umfaßt eigentlich alles Wesentliche, was Gundolf über die Abfolge der Goethischen Lebenszustände und die Reichweite des Gestaltens zu sagen hat.

In der Zeit des Titanismus empfängt Goethes Bildung Farbe und Richtung von den Urerlebnissen. Die großen heroischen Entwürfe erhielten ihren Stil aus der Neuheit des Eindruckes, welchen der Zusammenprall mit der Wirklichkeit auf eine große Seele üben mußte. Aber ein seltsames Schicksal hat die dramatischen Konzeptionen, in denen Goethe sein titanisches Urerlebnis darstellen wollte, verwandelt oder verstümmelt werden lassen. Schon im Götz ist das Bildungserlebnis über das Urerlebnis Herr geworden. Die deutsche Vergangenheit sprach den Dichter stofflich so sehr an, daß aus dem Heroendrama ein Milieudrama geworden ist. Je mehr Goethe in die großen Bildungswelten hineinwuchs, deren Inhalt die moderne Geistesgeschichte teils als gestaltetes Vorbild, teils als unmittelbar die Gesinnung und Anschauung ergreifende Kraft bestimmt, um so stärker wird in Goethes Produktion und Dasein der Anteil des Bildungserlebnisses im Gegensatz zum Urerlebnis. Bereits in der ersten Weimarer Zeit ist eine Abwendung von der unbedingten Aussprache, wie sie die Grundkonflikte des jungen Genies erzwungen hatten, zu bemerken. Die italienische Reise, von Gundolf als ein Glied in den Zusammenhang der Bildungserlebnisse gestellt und dadurch eine Aufhellung ihres funktionellen Sinnes erfahrend, bewirkt ein Anwachsen dieser Tendenz, die verursacht ist durch die ständige Steigerung der Vertrautheit mit der ursprünglich schrofferes Zusammenprallen erzeugenden Umwelt. Aber das typische Schicksal Goethes haben wir nun darin zu erblicken, daß in allen großen Krisen seines Daseins auch weiterhin ein Zusammenwirken, eine gegenseitige Durchdringung der äußeren und inneren Faktoren erfolgt. Ein starker Bildungseindruck, der bewältigt werden soll, begegnet sich mit einer Leidenschaft, die eine entsprechende Bereitschaft herstellt. Die Frauengestalten und Freundescharaktere, die in innere Beziehung zu seiner jeweiligen seelischen Lage treten, geben der Masse seines Innern den Anstoß zur Kristallisation.

Diese Gunst des Schicksals, daß Bildung und Leidenschaft, Lebensstufe und Problemgruppe sich immer wieder entsprechen, hat Goethe in den Stand gesetzt, bei aller Mannigfaltigkeit seiner Stoffe immer nur aus demselben Gehalt zu dichten; »aus dem Verhältnis seines momentanen Selbst zum bewegten All«, und hier böte sich die Gelegenheit einer Auseinandersetzung mit jenem Begriff des Gehalts, der schon so oft aus der Ästhetik vertrieben, immer wieder und gerade neuerdings mit verstärkter Macht sein Daseinsrecht behauptet, unter dem Gesichtspunkte der Bewährung des eben dargestellten Goethischen Lebensgesetzes.

Eine solche Auseinandersetzung würde wichtige Selbstbekenntnisse und allgemeine Betrachtungen Goethes verwerten können, und noch dazu den besonderen Reiz bieten, von dem Mitgliede eines Kreises zu stammen, den man so oft des einseitigen Formkultes geziehen, der allerdings den Wert der Form nach verschiedenen, nicht bloß rein künstlerischen Richtungen hin betont hat, und dessen nächste, nach außen am leichtesten erkennbare Wirkung auf die deutsche Bildung in einer ent-

schiedenen Opposition gegen die mannigfaltigen formlösenden Tendenzen der Zeit gesehen werden kann. Welche Bedeutung der Gehalt in Gundolfs Anschauungen innehat, war schon aus seinem Buche über Shakespeare und den deutschen Geist zu ersehen, in welchem die Erfassung der Form nur als das vorbereitende Stadium für die Erfassung des Gehalts hingestellt wird. Das Goethebuch ist als Darstellung einer mächtigen Individualität von vornherein noch in viel höherem Maße auf den Gehalt gerichtet und offenbart zudem eine bedeutend vergrößerte Breite der Berührung mit den Tatsachen des Lebens. Die Herausarbeitung des Gehalts erfolgt nun allerdings teilweise im Zusammenhang mit der Feststellung, wie Urerlebnis und Bildungserlebnis in die Dichtung eingegangen sind, aber Gundolf hat sich nicht auf eine prinzipielle Klarstellung der Wertkategorie des Gehalts unter diesem Gesichtspunkte eingelassen, vermutlich weil er die Voraussetzungen hinreichend entwickelt zu haben glaubte. Daneben hat er aber die Wertfrage auf einem andern Wege zu bestimmen gesucht, und zwar eigentlich unter Absehung von allen erlebnishaften, also irgendwie historisch bestimmbaren oder erschließbaren, der geschichtlichen Divination zugänglichen Zügen, mit Hilfe einer in den Bereich des objektiven Wertes hinübergreifenden Kategorie. Wenn wir dabei bekennen müssen, daß er gerade hier über ein subjektives Urteil nicht hinausgelangt, so soll das weder gegen den Objektivismus im allgemeinen noch gegen das besondere Verfahren Gundolfs etwas besagen, wenigstens nicht im Sinne eines Vorwurfes, kaum eines Einwandes.

Die Ableitung eines Dichtwerkes aus dem Urerlebnis enthält zwar schon eine Aussage über den dichterischen Gehalt, bietet aber noch keine Präzisierung der Wertfrage. Das geschieht erst, wenn Gundolf der Goethischen Dichtung den Charakter des »Kosmischen« zuspricht, als sinnlich-geistigen, von Sonderzwecken und äußeren Ansprüchen unabhängigen Ausdrucks autonomen Lebens, als einer Einheit von Natur, Seele und Schicksal. Hierin sieht Gundolf den durchgreifenden Unterschied der Erscheinung Goethes, wie Shakespeares und der antiken Dichter von aller »modernen europäischen dekorativ-psychologisch-naturalistisch-romantischen Literatur von Calderon und Molière bis zu Balzac, Ibsen und Dostojewskij«. Der kosmische Schauer erhebt den Werther über das differenzierte Seelengemälde, die theatralische Sendung über den besten und reichsten Bildungsroman und das bunteste Gesellschaftsbild, die Braut von Korinth über die stärksten Balladen Schillers. Diese Heraushebung Goethes aus der gesamten modernen Produktion korrespondiert gewiß sehr gut mit der Führung der allgemeinsten Umrißlinie der gesamten Darstellung, die sich auf dem Gegensatz zur bürgerlichen Kultur aufbaut, aber wir stehen damit nicht mehr konstruktiven Elementen der Anschauung gegenüber, deren Kraft und Recht in der Bewährung der Betrachtungsweise am Stoff liegt, sondern subjektiven Aussagen über Erfahrungen des Aufnehmenden, die nicht weiter gestaltet sind und deren Autorität ausschließlich in der Persönlichkeit des Verfassers begründet ist. Damit ist ihre Bedeutung und ihre Wahrheit noch nicht bestritten; es hat wenig Sinn, bei dieser Gelegenheit, wo es sich nicht um eine Geschichte der modernen Literatur, sondern um die Geschichte des Goetheverständnisses handelt, über eine allgemeine Verwahrung hinaus Beifall oder Widerspruch geltend zu machen.

Nicht ausgesprochen, aber als selbstverständlich wird vorausgesetzt, daß von den beiden wichtigen Substanzen des dichterischen Gebildes das Urerlebnis allein eine Beziehung auf das Kosmische hat und da auftritt, wo der Rahmen der bürgerlichen Welt gesprengt wird, während das Bildungserlebnis den Dichter nicht vor so schwere Entscheidungen stellt. Schon in der Benennung der Sachverhalte liegt

eine Wertung, die allerdings anfechtbar erscheint, wenn wir Shakespeare und Homer unter den Bildungserlebnissen aufgeführt sehen. Die Frage drängt sich auf, ob das Eindringen in die Welt dieser Dichter für Goethe nicht Erlebnisse mit sich brachte, die so tief seine Existenz aufrührten wie so manche Begegnung, die nach Gundolfs Meinung Anlaß eines Urerlebnisses wurde. Jedenfalls scheint der von Gundolf konzipierte Begriff des Bildungserlebnisses auch für die tiefste geistige Fühlungnahme nur eine sekundäre Qualität zuzulassen, die der urtümlichen Stärke des Verhältnisses Goethes zu Homer und Shakespeare nicht gerecht wird, so wenig wie Kleists Kanterlebnis oder Hölderlins Berührung mit der griechischen Geisteswelt dadurch erschöpfend charakterisiert wird. Streng genommen ist vielleicht Kleists Eindringen in die kritische Philosophie, wenn es überhaupt als Fühlungnahme mit einer geistig-geschichtlichen Macht und nicht eher als ein Akt des Selbstdenkens aufgefaßt werden darf, nicht ein Urerlebnis, sondern Mittel oder Gelegenheit zu einem solchen Erlebnis gewesen; aber Homer und Shakespeare als geistige Wirklichkeiten treten nicht weniger machtvoll und den ganzen Menschen ergreifend in das Dasein Goethes wie die lebendige Umwelt, und das Innewerden ihrer Art, der ihnen zugehörigen Welt und das Aufnehmen der ihrem Dasein entströmenden Kräfte ist als ein wenn auch anders gefärbtes Urerlebnis, wie Hölderlins Erlebnis der griechischen Tragiker, wie die liebende oder feindliche Begegnung mit der Kraft lebendiger Menschen anzusehen.

Die Abneigung gegen den nachgoethischen Alexandrinismus scheint Gundolf dahin geführt zu haben, dem Verhältnis zu literarisch-geschichtlichen Persönlichkeiten den urtümlichen Charakter abzusprechen. Die entschiedene Stellungnahme gegen eine andere Richtung der modernen Literatur ist vielleicht der Anlaß, daß Gundolf das Verhältnis des Dichters zum Stoff allzusehr in den Hintergrund schiebt und diese Frage für belanglos erklärt, wogegen nicht nur zahlreiche Betrachtungen Goethes aus allen seinen Altersstufen angeführt werden könnten, sondern auch direkte, auf bestimmte Stoffe und Vorgänge seines Dichtens bezügliche Zeugnisse. Gundolf wendet sich gegen die Annahme, daß der junge Goethe gedichtet habe, wie — nach des Verfassers Ansicht — moderne Dramatiker und Romanschreiber »Heerschau halten über verschiedene Probleme und Stoffe und dann das noch relativ Unbehandeltste davon behandeln oder ihm eine neue Seite abzugewinnen suchen oder eine neue Mischung herstellen«. Gewiß entsteht so niemals Dichtung. Aber auf Grund dieser Ablehnung übersieht Gundolf bei der Behandlung der einzelnen Werke die Möglichkeit des naiven Ergriffenwerdens durch den Reiz oder die Gewalt des Stoffes, oder er wertet dieses Ergriffensein so gering, daß es ihm niemals als Beruhigungspunkt des Verstehens dienen kann, oder er findet sich damit durch eine Unterordnung unter den Begriff des Bildungserlebnisses ab. Der Stoff hat für ihn ausschließlich Bedeutung als Symbol der Grundkonflikte des Dichters, und es gilt ihm, den Punkt auszuspüren, der für das Erlebnis ein vollkommenes Gleichnis ist. Daher kommt es ihm bei der Betrachtung der Werke so sehr darauf an, den Charakter der Beichte, des Selbstgerichts, der Selbstdarstellung, die Projektion aus des Dichters eigenen Stimmungen aufzuzeigen, daß der Nachweis der Einschmelzung des Ich oft mit dem Erweis der dichterischen Relevanz zusammenfällt. Der Rest des Gestalteten wird als »konkretes Gestell« abgetan. Nur gelegentlich der Sendung wird auf die agierenden Gestalten näher eingegangen, weil dies das einzige Werk sei, in dem die Charaktere sich gegenüber dem Bekenntnisgehalt verselbständigt hätten und die Menschenbeobachtung schöpferisch geworden wäre. Weder beim Werther noch beim Faust, den Wahlverwandtschaften und Wanderjahren, nicht einmal beim Götz, Egmont, Hermann

und Dorothea gibt Gundolf eine primäre Freude am Bilden menschlicher Gestalten zu. Wieweit bei der Darstellung dichterischer Charaktere Beobachtung mitwirkt, wieweit künstlerische Werte auf sie zurückzuführen sind, und welchen Wert der Dichter selbst auf diese Beobachtung legt, hat indessen nichts mit der Frage zu tun, ob diese Gestalten eine Existenz führen, die von dem Bezuge auf das Erlebnis des Dichters abgelöst ist. Eine solche Existenz, die nicht mehr ein Gleichnis für die Konflikte der dichterischen Persönlichkeit ist und auch kaum erschöpft wird durch die Auffassung symbolischer Repräsentation von Zeitaltern, Nationalcharakteren oder Menschheitstypen, haben die Rastignac, Dombey, Raskolnikoff, Löfborg, Solneß, wie Hamlet und Don Quichotte, und Werther, Dorothea, die Gestalten der Wahlverwandtschaften, von denen des Faust zu schweigen, nicht minder als Wilhelm und Philine.

Wie der Dichter bei der Bewältigung von Urerlebnis und Bildungserlebnis zu verschiedenen Stoffen greift, den einen bevorzugt, von dem andern abläßt, ist ein Problem, das in den weiten Kreis der Fragen hineingreift, die sich an den Fragmentenreichtum des Goethischen Schaffens knüpfen. Gundolf glaubt als ein Gesetz des Ausleseprozesses annehmen zu dürfen, daß, je stärker und nachhaltiger ein Urerlebnis sei, um so mehr Bildungselemente das ihm gemäßeste Symbol an sich ziehe. Gleichsam als ein stärkerer Magnet oder als ein Baum von stärkerem Wachstum entzieht er den geplanten Motiven, worin ein minder kräftiges Urerlebnis sich ausdrücken möchte, die Bildungssubstanzen, so daß sie verkümmern. So hat die Iphigenie der Nausikaa Saft und Luft entzogen. Noch öfter zeigt es sich, daß das Bildungserlebnis, das Milieu, die Atmosphäre, das aus dem Bereich der Bildung entnommene Motiv nicht ergiebig genug war, um der ganzen Stärke des Urerlebnisses zu genügen und zum Symbol auszureichen. So haben Faust oder Götz den minder adäquaten Sinnbildern des Titanismus, Prometheus, Mahomet, Cäsar Blut und Luft entzogen, so ist Elpenor neben Tasso und Iphigenie verkümmert. Wenn auch hier nicht immer klar zwischen gestalteten und ungestalteten Stoffen geschieden wird und zuweilen ex eventu prophezeit wird, so kann der fruchtbare Kern dieser Anschauung nicht übersehen werden. Erleuchtende Parallelen ließen sich aus einem Blick auf Kleists Arbeit am Guiscard und an der Penthesilea gewinnen; weniger und eher als Gegenbeispiel aus einer Betrachtung von Schillers oder Hebbels Fragmenten. Übrigens ist gerade auf Grund solcher Untersuchungen sehr wohl, was Gundolf bestreitet, ein Werden der Gestalten zu beobachten, wie bei allen Dichtern, die es lieben, Charaktere gleicher Anlage in verschiedenen Werken und Altersperioden mehrmals in neuem Wurf zu gestalten, besonders Ibsen und Dostojewskij. Dagegen bleibt hier die sichere Tatsache der Kontamination verschiedener Modelle, Erlebnisse, Gestalten unberücksichtigt, und auch auf das, was Dilthey Zerlegung der eigenen Heterogeneität nennt, fällt nur ein Seitenlicht. Daß in Goethes Altersdichtung das Einzelerlebnis überhaupt nicht mehr die Rolle spielt, wie in den früheren Perioden, ist Gundolf nicht entgangen. Das Einzelerlebnis, in der Zeit des Werther, auch noch der Iphigenie, Träger und Schöpfer der Produktion, geht dann unter in einer allgemeinen großen Gestimmtheit, und es wäre noch die Frage zu beantworten, ob diese allgemeine Gestimmtheit soviel Tragkraft besitzt wie das einzelne Erlebnis. Die meisten werden auch die bloße Möglichkeit verneinen, und es ist ja leicht, angesichts eines Produktes, das eine andere Entscheidung nahelegt, ein Einzelerlebnis vorauszusetzen.

Mittels einer Auffassungsweise, die durch die hier vorgeführten Grundbegriffe charakterisiert wird, ist es Gundolf gelungen, nicht nur den Entwicklungsgang des Goethischen Geistes und die besonderen Zustände, die diese Entwicklung repräsen-

tieren, in einem stärkeren Grade faßbar zu machen, als es seit Schiller und Humboldt seinen Vorgängern gelungen ist, sondern auch den poetischen Gehalt der Dichtung in ganz anderer Weise auszuschöpfen. Wenn Gundolf dabei stets vom Erlebnis ausgeht, so lehnt er doch jeden kausalen Schluß ab und begnügt sich, über die geistige Struktur, den geschichtlich-biographischen Platz und den seelischen Sinn Aussagen zu machen. Zu diesem Zweck ist er genötigt und imstande, sich über Begriffe, Grundfragen und Relationen allgemeinster Art, wie Geist, Sprache, Form, den einzelnen und die Gesellschaft, die Geschlechter, Schicksal, Jugend und Alter auszusprechen. Er vollbringt dieses, aus dem Gehalt seines eigenen Daseins schöpfend, nicht bereitgehaltene allgemeine Maximen auf einen einzelnen Fall anwendend, sondern der Erscheinung hingegeben und in dieser Hingabe sich der Gesetzlichkeit bewußt werdend. Dadurch hat er dem Begriff des klassischen Menschen, den wir so oft als leere Voraussetzung angewendet sehen mußten, einen positiven Sinn gegeben. Er konnte das nur vollbringen durch eine Darstellung, deren Umfang an die Ausdauer des Lesers nicht geringe Anforderungen stellt. Aber — damit lenken wir zu unserem Ausgangspunkt zurück — angesichts des Zustandes der heutigen Bildung liegt das Entscheidende darin, daß die Gesamtauffassung, die in knapperer Form gewiß klarzustellen war, sich in der durchgeführten Einzelbetrachtung zu bewähren hatte. Gundolfs Buch ist keine Auswalzung eines Einfalls, keine Abhetzung einer Methode, es ist ein groß geartetes Denkmal für den größten deutschen Menschen, unternommen und zu Ende geführt in einer Gesinnung und mit einer Kraft, deren Vorhandensein uns mit Zuversicht für unser Volk und Zeitalter erfüllen darf. Es ist eine Ausnahmeleistung, aber die Literaturwissenschaft würde übel beraten sein, wenn ihre Vertreter sich mit ehrlich gemeinten Achtungsbezeigungen begnügten und nicht alles daran setzten, das neu bestimmte Niveau einzuhalten.

Berlin-Grunewald. Hugo Bieber.

Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie. Dritter Band: Die Kunst. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Mit 62 Abbildungen im Text. Alfred Kröner Verlag in Leipzig, 1919. XII und 624 Seiten.

Eine dritte, neu bearbeitete Auflage des umfangreichen Kunstbandes aus der Völkerpsychologie! Wahrlich, immer wieder staunenswert sind die geistige Frische und der nie stockende Fleiß, die Wundt zu dieser — ein Menschenleben weit übersteigenden — Leistung befähigen. Und wer fände nicht in diesem — man darf wohl getrost behaupten — international berühmten Werke eine blendende Fülle reifen Wissens, ruhige Weite des Blickes, meisterliche Erfahrung des Alters, das zahllose geistige Schätze aufgestapelt hat? Aber keiner Empfehlung bedarf dieses Buch, das jeder Fachmann kennt, und das Vertreter der verschiedensten Wissenszweige als höchste Autorität zu Rate ziehen, wenn sie erkunden wollen, was »die Psychologie« zu einem bestimmten Problem zu sagen hat.

So gern ich lediglich dem Gefühl der Ehrfurcht Ausdruck liehe; der Kritiker darf nicht schweigen. Selbstverständlich ist es, daß Wundt — der fast um zwei Menschenalter die heutige wissenschaftliche Jugend überragt — in vieler Hinsicht die Dinge anders als diese sieht und ausdeutet. Aber es wäre kleinlich, in einer Besprechung da einzuhaken. Hier wird der Betrieb der Wissenschaft selbst entscheiden. Wundts Lehren — getragen und beflügelt durch die Autorität seiner Persönlichkeit — überspringen jedoch das Gehege der Fachwissenschaft, die zu selbstständiger Urteilsbildung befähigt ist. Er redet recht eigentlich zur ganzen wissen-

schaftlichen Welt. Da besteht nun die ernste Gefahr, daß jene ein sehr einseitiges, ja schiefes Bild von der Lage der gegenwärtigen Kunstphilosophie und Kunstpsychologie empfängt. Die gewaltige Bewegung, in der allgemeine Kunstwissenschaft und historische Kunstdisziplinen begriffen sind, spiegelt sich kaum andeutungsweise bei Wundt wieder.

Wundt besitzt die fabelhafte Gabe, sich in jede Wissenschaft einzuarbeiten. Er liest die Hauptwerke, macht sich mit dem Material bekannt und gewinnt bald Gliederungen, Begründungen und all das, was er als gewiegter Fachpsychologe zu den Problemen zu sagen hat. Aber die Nachteile bleiben auch nicht aus. Wo die Beziehungen zu dem betreffenden Wissensgebiet nicht eng genug sind, entsteht nur eine blasse »Buchgelehrsamkeit«, also eine gerade für die Psychologie durchaus ungenügende Grundlage. So sind ihm denn auch gelegentlich fast unglaubliche Entgleisungen unterlaufen, wie z. B. Hoernes, Marty und Stumpf nachgewiesen haben. Und zur Kunst hat Wundt jedenfalls kein inneres Verhältnis. Gundolf würde sagen: die Kunst ist für Wundt »Bildungserlebnis«, nicht »Urerlebnis«. Keine Psychologie vermag jenen schlichten Tatbestand des Erlebens zu ersetzen. Wie sehr darum auch Wundt gegen konstruierendes Verfahren, Reflexion und Intellektualismus eifert, er selbst wird von diesen Gespenstern bedräut; denn die eigenen Erfahrungen lassen ihn im Stich oder sind mangelhaft. So leiden viele Ausführungen daran, daß sie unscharf, verwaschen, richtungslos sind und dann doch wieder eingepreßt in schwer bewegliche Kategorien. Unwiderleglich offenbart sich, daß Kunstpsychologie und auch Völkerpsychologie der Kunst schlechterdings unmöglich sind ohne Philosophie der Kunst, welche die einzelnen Grundbegriffe säubert, klärt und kritisch-systematisch verankert, und daß keine Exaktheit irgendwie jene Welt von Erlebnissen herbeizwingen und aufmeißeln kann, die sich nur jenem erschließt, dessen ganzes Sein auf Kunst eingestellt ist.

Den Begriff der Kunst faßt Wundt »in jenem weiteren Sinne, der durch den Zusammenhang des Wortes mit dem Können unmittelbar nahegelegt ist, und bei dem als Bedingung des bei der Erzeugung eines Kunstwerkes wirksamen Könnens zugleich ein Wollen vorausgesetzt wird, das in bestimmten, näher zu untersuchenden Motiven seinen Ursprung nimmt. Bei welchem Punkte dieser Entwicklung ästhetische Gefühle sich regen, das bleibt aber ebenso an die im Laufe dieser Untersuchung sich ergebenden Aufschlüsse über die psychologischen Bedingungen des künstlerischen Handelns und ihrer Wandlungen gebunden, wie die damit eng zusammenhängende weitere Frage, welcher Art die Beziehungen seien, die das künstlerische Schaffen mit den übrigen Faktoren des seelischen Lebens und seiner äußeren Betätigungen verbinden«. Darin liegt gewiß ein weites Entgegenkommen gegenüber den Bestrebungen einer allgemeinen Kunstwissenschaft, die es ablehnt, den gesamten Sachverhalt der Kunst einseitig auf das Ästhetische festnageln zu wollen; aber man muß doch fragen: wissen wir heute über Begriff und Wesen der Kunst tatsächlich nicht mehr, als jene mageren Bemerkungen über Können und Wollen künden? und ist das Verhältnis des Künstlerischen zum Ästhetischen wirklich so unbestimmt, fast »zufällig«? oder handelt es sich vielmehr dabei um Differenzen und Typen innerhalb eines grundsätzlichen Spielraums, um verschiedene Möglichkeiten im Bereich einer Gesetzlichkeit?

Wundt gibt auch eine nähere Bestimmung: die Phantasie soll die Grundlage jeder Art künstlerischer Betätigung sein; und unter Phantasie faßt er alle die seelischen Erscheinungen zusammen, in denen sich eine bildende Tätigkeit offenbart. Ich stimme keineswegs der Wundtschen Psychologie der Phantasie zu; aber bewegen wir uns nicht überhaupt in einem etwas erledigten Zustand der Wissenschaft,

wenn wir für künstlerisches Schaffen und Aufnahme der Kunst Phantasie als zentrale Funktion haftbar machen? Gewiß, sie gehört hierher; aber vieles andere nicht minder, das verdunkelt und vergewaltigt wird durch jene unbewiesene Einheitsformulierung. Und ebenso scheinen mir Wundts Ausführungen über »Einfühlung« sehr weit hinter dem zurückzubleiben, was durch Lipps, Volkelt, Geiger und andere bereits erarbeitet ist. Ja, die gesamte Auffassung der heutigen Lage unserer Wissenschaft klingt überaus sonderbar: »Im Unterschiede von der alten Ästhetik, die im Sinne der aristotelischen Poetik und getreu der Auffassung, daß die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, in einer nach dem Vorbild der Naturbeschreibung unternommenen objektiven Analyse des Kunstwerks ihre Aufgabe erschöpft sah, hat die moderne Ästhetik in wachsendem Maße das Streben entwickelt, das Kunstwerk aus den geistigen Eigenschaften des Künstlers, und somit aus den allgemeinen, wie aus den individuellen Gesetzen der künstlerischen Phantasie verstehen zu lernen. Das ist aber eine von Grund aus psychologische Aufgabe, und es bliebe völlig unverständlich, wie trotzdem noch immer eine rein philosophische Ästhetik existieren könnte, die ihre über allen solchen Bedingungen persönlichen Schaffens schwebenden Schönheitsbegriffe entwickelt, wenn nicht auch hier noch jene objektive aristotelische Kunstauffassung, durch Kant und den Klassizismus in eigentümlicher Weise umgebildet, ihre Herrschaft bis in unsere Tage erstreckte. In der Kunst selbst aber tritt die Subjektivität des künstlerischen Schaffens nicht zum wenigsten in der Willkür hervor, mit der die künstlerische Phantasie gelegentlich an die Stelle der Gesetze der Natur und der ihnen abgelauschten objektiven Ideale ihre eigenen, unberechenbaren Launen treten läßt.« Soll man mehr die historische, oder die sachliche Unrichtigkeit dieser Ausführungen beklagen? Ich glaube, daß für die Leser dieser Zeitschrift eine Kritik nicht notwendig ist.

Jedes Werk der bildenden Kunst läßt sich nach Wundt »psychologisch in zwei Grundbestandteile zerlegen: einen bildhaften und einen ornamentalen. Keiner dieser Bestandteile kann fehlen«. Die ornamentalen Eigenschaften bestehen in den einfachsten Fällen möglicherweise »bloß in der für die künstlerische Wiedergabe gewählten Stellung des Gegenstandes, der besonderen Lage seiner Teile usw. Diese Erscheinungen sind Grenzfälle, in denen der bildhafte Bestandteil derart überwiegt, daß der naive Beschauer nur das Bild zu sehen glaubt, während er in Wirklichkeit nicht minder die ornamentalen Eigenschaften sieht, die dem Objekt von Natur zukommen oder vom Künstler mitgeteilt sind, so daß selbst hier die notwendige Verbindung bildhafter und ornamentaler Bestandteile nicht fehlt«. Die beiden Stilgegensätze, die allen anderen vorausgegangen sind, können als der Stil der geometrischen und der Stil der organischen Gesetzmäßigkeit unterschieden werden. Jedenfalls sind das die beiden grundlegenden Stilformen, die völkerpsychologisch deshalb von hervorragendem Interesse sind, weil die Anfänge ihrer Sonderung bereits weit in vorhistorische Zeiten und in die primitive Kunst der Naturvölker zurückreichen. Sie sind es eben, welche eng an jene Grundbestandteile des Bildhaften und des Ornamentalen sich anschließen, die aller Kunst von Anfang an eigen sind. Diese Urformen des Stils sind es darum aber auch, die vermöge der offenbaren Allgemeingültigkeit ihrer Entstehungsbedingungen auf die Entwicklungsgesetze der bildenden Kunst Licht zu werfen versprechen.

Ich habe diese Gedankengänge Wundts kurz wiedergegeben, weil sie mir recht charakteristisch zu sein scheinen. Man wird wohl hier von einer eigentlichen psychologischen »Erklärung« nicht sprechen können, sondern eher von einer Annahme, die zu sehr weitgehenden Hypothesen verarbeitet ist. Jene Annahme ist durchaus nicht neu. Schon Furtwängler z. B. unterschied zwei ursprüngliche Begabungstypen,

den einen in Richtung auf das Abstrakt-Geometrische, den anderen in Richtung auf das Organisch-Lebendige. In den Schlagworten »Abstraktion und Einfühlung« ist dann dieses Problem — besonders durch Worringer und einige jüngere Forscher — neu gestellt und eingehend behandelt worden. Aber noch anderes spielt bei Wundt herein: der alte Gegensatz von Form und Inhalt; die Erkenntnis, daß jede Kunst irgendwie Gestaltung ist usw. Ich kann darin keinen Vorteil erblicken, diese grundlegenden Fragen vieldeutig zu vereinen. Nur Unklarheit und Verwirrung sind die Folgen dieses Verfahrens. Und gleich äußerlich scheint mir das gesamte Stilproblem erfaßt. Es geht doch wahrlich nicht mehr an, die Stilfrage als ein Architekturkapitel zu behandeln. Alles was Wundt sagt, ist richtig; aber es ritzt kaum die Oberfläche jener Aufgaben, die durch Wölfflin, Schmarsow, Hamann, Walzel usw. in unserer Wissenschaft brennend geworden sind.

Ich will hier abbrechen, um mich nicht weiter zu einem — immer mehr sich verschärfenden — Widerspruch verleiten zu lassen. Und ich will nur hoffen, daß der Leser über alles Trennende hinweg nicht den Ausdruck tiefer Verehrung vergessen hat, die auch ich dem Manne und seinem Werke zolle. Wundt und seine Schriften sind heute jedem bekannt; und so soll es auch sein. Warnen wollte ich lediglich vor der unkritischen Verwertung und Benutzung. Und die Vertreter der Nachbardisziplinen müssen wissen, daß jedenfalls der Kunstband nicht als Repräsentant unserer heutigen Ästhetik, allgemeinen Kunstwissenschaft oder auch nur der Kunstpsychologie gelten darf. Er ist nach Vorzügen und Mängeln vollständig: Wilhelm Wundt. Dies ist zugleich Grenzsetzung und Lob.

Rostock. Emil Utitz.

Schriftenverzeichnis für 1918.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Festschrift, J. Volkelt zum 70. Geburtstag dargebracht von P. Barth, B. Bauch, E. Bergmann, J. Cohn, M. Dessoir, R. Falckenberg, M. Frischeisen-Köhler, O. Klemm, A. Köster, F. Krüger, F. R. Lipsius, W. Schmied-Kowarzik, H. Schneider, H. Schwarz, E. Spranger, H. Volkelt, W. Wirth, G. Witkowski, W. Wundt. Mit einem Bildnis und einem vollständigen Verzeichnis der Schriften Volkelts. VII, 428 S. gr. 8°. München, C. H. Beck. 25 M.

Wundt, W., Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgeschichte von Sprache, Mythus und Sitte. 3. Bd. Die Kunst. 3. neubearbeitete Auflage. Mit 62 Abbildungen im Text. XII, 624 S. gr. 8°. Leipzig, A. Kröner. 16 M.

Vischer, Fr. Th., Ausgewählte Prosaschriften. Herausgegeben von J. Keyßner 513 S. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Pappbd. 5 M.

Lichtwark, A., Eine Auswahl seiner Schriften. Besorgt von W. Mannhardt. Mit einer Einlage von K. Scheffler. 2 Bde. XXVIII, 351 u. 453 S. gr. 8°. Berlin 1917. Br. Cassirer. Pappbd. 30 M.

Katann, O., Ästhetisch-literarische Arbeiten. Verlagsanst. Tyrolia. Wien-Innsbruck-München. 371 S. Broch. 10 M.

Behne, A., Die russische Ästhetik. Sozialistische Monatshefte. 24. Jahrg. 21. u. 22. Heft. S. 894—896.

Bonus, A., Die Bedeutung des Ästhetischen für die Philosophie. Die neue Rundschau. 39. Jahrg. 9. Heft. S. 1222—1226.

Zangenberg, Th., Ästhetische Gesichtspunkte in der englischen Ethik des 18. Jahrhunderts. III, 88 S. 671. Heft von Manns pädagog. Magazin. Abhandlung vom Gebiete d. Pädag. u. ihrer Hilfswissensch. 8°. Langensalza, H. Beyer u. Söhne. 1.60 M.

Pfister, O., Wahrheit und Schönheit in der Psychoanalyse. 143 S. Schweizer Schriften f. allg. Wissen. 6. Heft. Zürich, Rascher u. Cie. 5 M.

Hoeber, F., Objektivierende Kunstkritik. Das deutsche Drama. 1. Jahrg. 3. Heft. S. 201—207.

Enders, C., Die Rettung des Kunstwerkes. Zeitschrift f. Bücherfreunde. 1918/19. Heft 11. S. 268—273.

Schmied-Kowarzik, W., Sammelbericht über das ästhetische Schrifttum. Nachtrag 1914; 1915; erster Teil 1916. Zeitschr. f. Phil. u. philos. Kritik. Bd. 165. Heft 2. S. 189—207.

2. Prinzipien und Kategorien.

Burger, F., Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme in der Kunst der Vergangenheit. Delphin-Verlag München.

Höffding, H., Humor als Lebengefühl (Der große Humor). Eine psychologische

Studie. Aus dem Dänischen von H. Goebel. VII, 205 S. 8⁰. Leipzig, Teubner. 3.80 M.

Dvořak, M., Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. (Forts.) Hist. Zeitschr. Bd. 119. 2. Heft. S. 186—246.

Mc. Dowall, A., Realism: a study in art and thought. Constable 9 in. 305 pp. ind., 10/6 n.

Pauli, G., Werden und Vergehen des Impressionismus. Zeitschr. f. bild. Kunst. 54 S. 3. Heft. S. 45—67.

Ströter, M., Zur neuen Kunst. Rheinlande. 18. Jahrg. 11./12. Heft. S. 239—243.

Burschell, Fr., Die neue Schönheit. Die weißen Blätter. 5. Jahrg. 4. Heft. S. 39—48.

Walden, H., Das Begriffliche in der Dichtung. Der Sturm. 9. Jahrg. 5. Heft. S. 66—67.

Felner, K. v., Die dramatischen Kategorien. Das deutsche Drama. 1. Jahrg. 4. Heft. S. 189—304.

Castle, E., Die dramatische Algebra in Lessings »Emilia Galotti«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 7./8. Heft. S. 277—285.

Steinhof, E., Aufzeichnungen über die Darstellung in den bildenden Künsten. 39 S. 8⁰. Düsseldorf, A. Bagel. 1.20 M.

Thode, H., Das Wesen der deutschen bildenden Kunst. IV, 133 S. 585. Bdchen »Aus Natur u. Geisteswelt«, Leipzig, B. G. Teubner.

Grunewald, M.. Germanische Formensprache in der bildenden Kunst. 87 S. gr. 8⁰. Straßburg, J. H. E. Heitz. 6 M.

Winter, Fr., Von vergleichender Kunstgeschichte. Kunst u. Künstler. 7. XVII., Heft 2. S. 43—50.

3. Kunst und Natur.

Haldy, B., Aus fränkischen Gärten. Würzburg u. Veitshöchheim. Die Bergstadt. 6. Jahrg. S. 337—346.

4. Ästhetischer Eindruck.

Freund, E., Musikverständnis und Musikgenuß. Signale f. d. musik. Welt. 76. Jahrgang. 47. 48. Heft. S. 773—775. 789—790.

Ward, J., Psychological Principles. Cambridge, University Press. 10 in. 493 pp. ind., 21/ n.

Stumpf, C., Empfindung und Vorstellung. Abhandl. d. preuß. Akad. d. Wissensch. Phil.-Hist. Klasse. Nr. 1. 116 S. Berlin, G. Reimer (in Komm.). 4.50 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Delius, R. v.. Schöpfertum. 62 S. 8⁰. Jena, Diederichs. 2 M.

Quiller-Couch, A. Th., Shakespeare's Workmanship. Fisher Unwin. 8½ in. 368 pp. ind., 15/n.

Konsbrück, H., Kunst und Mathematik. Die Kunst für Alle. 34 Jahrg. 1. 2. Heft S. 36—40.

Mann, Th., Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin, S. Fischer Verlag.

2. Anfänge der Kunst.

Levinstein, S., Das Kind als Künstler. Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Mit 169 Abbildungen auf 85 teils farbigen Tafeln. Neue Titelausg. VII, 119 u. IV S. Lex. 8⁰. Leipzig, R. Voigtländer. Bisher unter dem Titel: Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Landé, Fr., Grundriß einer wissenschaftlichen Theorie der Musik. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 3. Heft. S. 34—36. 4. Heft. S. 42—43. 6. Heft. S. 70—71.

Kallenberg, S., Über die große und die kleine Form in der Musik. Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. 19. Jahrg. 29. 30. Heft. Nr. 185—186.

Friedrich, H., Über die Bedeutung des musikalischen Klangbildes. Musikpädag. Zeitschr. VIII. Jahrg. 11.—12. Heft. S. 91—93.

Riemann, H., Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 1. Heft. S. 26—39.

Kurth, E., Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts. Zeitschr. f. Musikwissenschaft. 1. Jahrg. 3. Heft. S. 176—182.

Dibbern, G., Grundzüge der Gesanglehre. Unter Berücksichtigung des Privatunterrichts sowie besonders der weiblichen Stimme für Lehrer und Schüler zusammengestellt. VIII, 274 S. mit Figuren u. 2 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5 M., geb. 6.50 M.

Wetzel, H. J., Volkslied und Kunstgesang. Der Türmer. XX. Jahrg. 21. Heft. S. 407—410.

Plaß, J., Der Rhythmus der Melodieen unserer Kirchenlieder. Nach den Erfordernissen des Gemeindegesanges und den musikalischen Grundlagen aus entwickelt. 166 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5 M.

Saß, A. L., Der Geigerspiegel. Betrachtungen über die verschiedenen Betätigungen des Geigers. 32 u. 80 S. kl. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt. 0.60 M.

Weißmann, A., Der Virtuose. Mit einem Bild d'Andrades, radiert von M. Slevogt. Umschlagzeichnung von H. Meid. 39 Faks. u. Lichtdr. 174 S. Lex. 8°. Berlin, Paul Cassirer. 24 M., Hlwbd. 32 M.

Naumann, E., Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig neu bearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt von E. Schmitz. Einleitung und Vorgeschichte von Leop. Schmidt. Mit 274 Textabbildungen, 303 farbigen Kunst- u. 32 Notenbeil. 3. Aufl. VIII, 792 S. gr. 8°. Stuttgart, Union. 24 M.

Bach-Jahrbuch, 14. Jahrg. 1917. Im Auftrag der neuen Bachgesellschaft herausgegeben von A. Schering. Veröffentlichungen der neuen Bachgesellsch. 18. Jahrg. VII, 176 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pappbd. 4 M.

Heuß, A., Haydns Kaiserhymne. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 1. Heft. S. 5—26.

Kreitmaier, J., der Jüngere, W. A. Mozart. Eine Charakterzeichnung des großen Meisters nach den literarischen Quellen. XXIV, 250 S. kl. 8°. Düsseldorf, L. Schwann. 5.50 M.

Curzon, H. de, Mozart. Les Maîtres de Musique, publié sous la direction de M. J. Chantavoine. Paris, F. Alcan. 3.50 Fr.

Lach, R., Mozart als Theoretiker. Denkschriften der Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-Hist. Klasse. 61. Bd. 1. Abt. 100 S. 4°. Mit 2 Tafeln. Wien, in Komm. bei A. Hölder.

Gepi, Fr., Mozart in seinen Briefen. 1. Teil. 107 S. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellsch. Zürich. 65 S. Lex. 8°. Mit dem Porträt Mozarts von Cignaroli. Zürich, Orell Füßli. 4 M.

Leitzmann, A., Beethovenstudien. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 3. Heft. S. 156—164.

Shedlock, J. S., Beethovens Pianoforte Sonatas. The origin and respective values of various readings. Augener 8½ in. 51 pp. ind., paper 1/n.

Dietzsch, P., Heine und Chopin. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 3. Heft. S. 30—34. 4. Heft. S. 44—47.

Fischer, G., Marschner-Erinnerungen. 237 S. u. 6 Tafeln. 8°. Hannover, Hahnsche Buchh. Pappbd. 9 M.

Hirschberg, L., Franz Pocci, der Musiker. Zeitschr. f. Musikwissensch. 1. Jahrg. 1. Heft. S. 40—70.

Wagner, R., An Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe, herausgeg. von Dr. J. Kapp. Mit 6 Bildnissen, 5 Tafeln u. 3 Hs. in Faks. 464 S. kl. 8°. Leipzig, Hesse u. Becker. Pappbd. 2.50 M.

Koch, M., Rich. Wagner. 3. Teil. 1859—1883. Mit 6 Abbildungen, 1 Unterschrift und Briefnachbildungen. XVI, 774 S. 63.—65. Bd. der »Geisteshelden«. Eine Sammlung von Biographen, herausgeg. von E. Hoffmann. Berlin, E. Hoffmann u. Co. 17.50 M.

Istel, E., Das Kunstwerk Rich. Wagners. 2. verbess. Auflage. Mit einem Bildnis. VI, 125 S. 330. Bdchen. »Aus Natur- u. Geisteswelt«.

Waack, C., Rich. Wagner. Ein Erfüller und Vollender deutscher Kunst. X, 415 S. Mit einem Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 7,50 M.

Göhlich, H., Gedanken über Rich. Wagner und die Neuzeit. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 3. Heft S. 29—30.

Petschnig, E., Rich. Wagner und das Volkslied. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 1. Heft. S. 1—2 u. 17—18.

Haller, C., Zusammenhänge in den ästhetischen Anschauungen Schopenhauers und Wagners. Bayreuther Blätter. 4.—8. Stück. S. 143—148.

Nagel, W., Die Feindschaft gegen Wagner. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 5. Heft. S. 56—59. 6. Heft. S. 71—74.

Chop, M., Bewußte und unbewußte Brahms-Heuchelei. Signale f. d. musikal. Welt. 76. Jahrg. 40. 41. Heft. S. 643—646.

Neißer, A., Gustav Mahler. Mit Bildnis. 128 S. Musiker-Biogr. 35. Bd. Reclams Mus.-Bibl. Nr. 5985—5986.

Pretzsch, P., Schwarzschwanenreich von Siegfried Wagner. Führer durch Dichtung und Musik. Mit Bildschmuck von F. Stassen. 57 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 0.80 M.

Niemann, W., Die Musik der Gegenwart und letzten Vergangenheit bis zu Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen. 5.—8. reichverm. u. sorgf. durchges. Aufl. XVI, 303 S. gr. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. 8 M.

Altmann, W., Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. 2. verm. u. verb. Auflage. VIII, 132 S. gr. 8°. Leipzig, C. Merseburger. 5 M.

Niemann, W., Klavier-Lexikon. Elementarlehre für Klavierspieler. Anleitung zur Aussprache des Italienischen, Tabelle der Abkürzungen in Wort- u. Notenschrift, Literaturverzeichnis, ausführliches Fremdwörter-Sach- u. Personal-Lexikon. (Virtuosen, Komponisten, Pädagogen, Methodiker und Schriftsteller des Klaviers.) 4. völlig umgearb. u. reichverm. Aufl. 365 S. kl. 8°. Wien, Anzengruber. 2 M.

Frank, P., Taschenbüchlein des Musikers. Enth.: eine vollständige Erklärung der in der Tonkunst gebräuchlichen Fremdwörter, Kunstausdrücke u. Abbreviaturen, sowie die Anfangsgründe des Musikunterrichts. 25. Aufl. XIV, 122 S. 16°. Leipzig, C. Merseburger.

Rothery, G. C., The Power of Music and the Healing Art. Music-Lovers library $7^1/_2$ in. 127 pp. ind. 2/n.

Kutscher, A., Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater. VII, 223 S. 16°. Leipzig, Oldenburg u. Co. Pappbd. 4 M.

Berger, R., Kunst und Theater. 32 S. 8°. Mainz, L. Wilkens. 1.50 M.

Lederer, M., Über das Theater. 45 S. gr. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 1 M.

Band, E., Theaterkultur, Theaterreform, Theaterkunst. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 6. Heft. S. 65—69.

Noren, H., Die Gebrauchsoper. Signale für die musikalische Welt. 76. Jahrg. 44. 45. Heft. S. 719—721. 737—739.

Michael, Fr., Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland. VI, 110 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. 4 M.

Winkel, R., Über die altdeutsche Mysterienbühne. Kunst u. Künstler. 27. Jahrg. 2. Heft. S. 65—72.

Jonas, M., Shakespeare and the Stage; with a complete liste of theatrical terms used by Shakespeare in his plays and poems, arranged in alphabetical order, and explanatory notes. Daris and Orioli. 9 in. 406 pp. 15/n.

Bruce, H. L., Voltaire on the English Stage. University of California Publications in Modern Philosophy, vol. 8. Berkeley, Cal., Univ. Press. 10 in. 152 pp. app. 1.50 sh.

Rehm, H., Das Marionetten- und Schattentheater der Orientalen. Das Landhaus. 3. Jahrg. 10. Heft. S. 150—155.

Wohlmuth, A., Ein Schauspielerleben. Ungeschminkte Selbstschilderungen. 193 S. mit 3 Tafeln. 8°. München, Parcus u. Co.

Richter, H., Unser Burgtheater. 61 S. gr. 8°. Zürich, Amaltheaverlag. 4.40 M.

Jahrbuch, amtliches, des k. u. k. Hoftheaters in Wien für die Spielzeit 1917 bis 1918. 166 S. 8°. Wien, Gerold u. Co. in Komm. Kart. 8 M.

Gerst, W. C., Die deutschen Katholiken und der Theaterkulturverband. 54 S. 8°. München-Gladbach, Verl. d. Volkskunst (München-Gladbach, Volkvereinsverl.). 1.50 M.

4. Wortkunst.

Andreas-Salomé, L., Dichterischer Ausdruck. Literarisches Echo. 21. Jahrg. 6. Heft. Sp. 325—331.

Bühler, Ch., Das Märchen und die Phantasie des Kindes. IV, 82 S. Beiheft d. Zeitschrift f. angew. Psychol. Herausgeg. von W. Stern u. O. Lipmann. gr. 8°. Leipzig, Barth. 4 M.

Bretschneider, K., Die Strophe. Ein Kapitel aus einer ungedruckten Poetik. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 9. Heft. S. 355—361.

Rivaroli, E., La Poétique Parnassienne d'après Th. de Banville. Théories. Applications. Conséquences. Paris, Maloine, 1915. in -8, 4—207 pp.

Lefèvre, Fr., La jeune Poésie française. Hommes et Tendances. Paris, Rouart. in -16, 269 pp. 3 Fr.

Sievers, E., Metrische Studien. IV. Die altschwedische Upplandslagh nebst Proben formverwandter germanischer Sagendichtung, I. Teil. Einl. mit 3 Figuren im Text. VII, 262 S. Abh. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Phil.-Hist. Klasse. 35. Bd. Nr. 1. Lex. 8°. Leipzig, Teubner.

Meyer, K. A., Leitmotive in der Dichtkunst. Eigenton und Assoziativ. II. (Forts.) Bayr. Blätter. 4.—8. Stk. S. 104—130.

Lucka, E., Historische Dichtung. Literarisches Echo. 21. Jahrg. 4. Heft. Sp. 211 bis 215.

Thomas, E., Das Tragische in Hebbels »Gyges und sein Ring«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 7. 8. Heft. S. 290—292.

Gräntz, Fr., Die deutsche Landschaft in der schwäbischen Dichtung. Vortrag. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 10. 11. Heft. S. 385—407.

Lessen, L., Die Schilderung der Massen in Klara Viebigs Romanen. Die neue Zeit. 32. Jahrg. Nr. 5. S. 112—118.

Raymann, H., Die Gestaltung der modernen Seeschlacht. Literarisches Echo. 21. Jahrg. 2. Heft. Sp. 14—17.

Wugk, F., Die romantische Bewegung. Der Türmer. 21. Jahrg. 5. 6. Heft. S. 223 bis 229.

Cippico, A., The Romantic Age in Italian Literature. Lee Warner. Medici Society. 8 in. 108 pp. 4/6 n, Students ed., $^{2}/_{6}$.

Meßleny, R., Karl Spitteler und das neudeutsche Epos. Deutsche Erzählungskunst. Ihr Wesen und ihre Geschichte. Herausgeg. von R. Meßleny. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1. Bd. XI, 338 S. 12 M., geb. 14 M.

Bartels, A., Weltliteratur. Eine Übersicht, zugleich ein Führer durch Reclams Univ.-Bibl. 1. Teil. Deutsche Dichtung. 463 S. Univ.-Bibl. Nr. 5997—5999.

Trent, W. P., And others: A History of American Literature. Vol. 1 (supplementary to the Cambridge History of English Literature). Cambridge. Univ. Press. 9 in. 603 pp. ind. 15 n.

Boyd, E., The Contemporary Drama of Ireland. Dublin. Talbot Press. Fisher Unwin. 8 in. 228 pp. bibliog. ind. 5/n.

George, W. L., A Novelist on Novels. Collins. 8 in. 248 pp. 6/n.

Fischl, H., Ergebnisse und Aussichten der Homeranalyse. III, 84 S. gr. 8°. Wien, C. Fromme. 4.50 M.

Geffken, J., Die griechische Tragödie. Mit 5 Abbildungen im Text und auf einer Tafel. »Aus Natur und Geisteswelt«. 566. Bdchen. 116 S.

Matthaei, L., Studies in Greek Tragedy. Cambridge. Univ. Press. 9 in. 232 pp. ind. 9/n.

Kroll, W., Menander. Nord und Süd. Dezember-Heft. S. 271—283.

Heusler, A., Das Nibelungenlied und die Epenfrage. Intern. Monatsschr. 13. Jahrg. 2. Heft. S. 97—114. 3. Heft. S. 225—240.

Choiseul, H. de, Dante: le Paradis; d'après les commentateurs. Paris, Hachette, 1915. 8½ in 602 pp. il. bibliogr.

Fischer, E., Das deutsche Volksschauspiel. 61 S. Flugschrift des Dürerbundes. Nr. 177. gr. 8°. München, Callwey. 1 M.

Voßler, K., Der Minnesang des Bernhard v. Ventadorn. Sitzungsberichte d. bayr. Akad. d. Wissensch. Phil.-Hist. Klasse. 2. Abh. 146 S. gr. 8°. München, G. Franzscher in Komm. 3 M.

Koppel, R., Das Primitive in Shakespeares Dramatik und die irreführenden Angaben und Einteilungen in den modernen Ausgaben seiner Werke. Neue Folge der Shakespeare-Studien. VI, 144 S. 8°. Berlin, Mittler u. Sohn. 3 M.

Richter, J., Zur Frage nach der Herkunft des Erdgeistes in Goethes »Faust«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 10. 11. Heft. S. 407—423.

Brocks, E., Klopstocks Silbenmasse des »gleichen Verses«. Die Gesetze, nach denen Klopstock die Strophen der Triumphgesänge des Messias und die seit 1764 in den »neuen« Silbenmassen gedichteten Oden geformt hat, zum erstenmal aufgedeckt. 53 S. gr. 8°. Kiel, W. G. Mühlau. 2.50 M.

Hudson, W. H., Johnson and Goldsmith and their Poetry. (Poetry and Life Series.) Harrap. 7 in. 176 pp. $^{1}/_{6}$ n.

Beik, K., Zur Entstehungsgeschichte von Goethes »Torquato Tasso«. Widerlegung der Hypothese K. Fischers. IX, 100 S. gr. 8°. Leipzig, W. Schunke. 3 M.

Goethe, Torquato Tasso, ein Schauspiel; ed. by J. S. Robertson (Modern Language Texts). Manchester, Univ. Press (Longmans). 7½ in. introd. pap. 5/n.

Aulhorn, E., Der Aufbau von Goethes »Wahlverwandtschaften«. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 9. Heft. S. 337—355.

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Im Auftrage des Vorstandes herausgeg. von H. G. Gräf. 5. Bd. VIII, 295 S. mit 2 Tafeln. 8°. Weimar. Goethe-Gesellsch. Leipzig, Inselverl. in Komm. 5 M.

Ernst, P., Der Prinz von Homburg. Deutsches Volkstum. Der Bühne u. Welt. 20. Jahrg. 11. Heft. S. 319—323.

Friedrich, P., Chr. Grabbe als vaterländischer Dichter. Deutsches Volkstum. 20. Jahrg. 10. Heft. S. 281—288.

Wendel, H., Anastasius Grün und die Südslawen. Der Kampf. 11. Jahrg. 7. Heft. S. 484—490.

Allais, G., Lamartine et le poème de »Milly«. Revue d'Histoire littéraire de la France. 25e année. Nr. 3. S. 345—361.

Ley, J. W. Th., The Dickens Circle: a narrative of the novelist's friendships. Chapman Hall. 9 in. 379 pp. il. ind. 21/n.

Crees, J. H. E., George Meredith: a study of his works and personality. Oxford Blackwell. 7½ in. 248 pp. ind. 6/n.

Meyer, C. F., und J. Rodenberg, Ein Briefwechsel. Herausgeg. von A. Langmesser. 322 S. 8°. Berlin, Gebr. Paetel. 7.50 M.

Brecht, W., C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung. XV, 234 S. gr. 8°. Wien, Braumüller. 10 M.

Hofmiller, J., Paul Heyse. Süddeutsche Monatshefte. November-Heft. S. 127—132.

Litzmann, B., Theodor Storm. Zwei Aufsätze. Mitteilungen der literar-histor. Gesellsch. Bonn. 11. Jahrg. 2. 3. Heft. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 1.50 M.

Bonneken, M., Wilhelm Raabes Roman »Die Akten des Vogelsangs«. XI, 186 S. Nr. 22 der Beiträge zur deutschen Liter.-Wissensch., herausgeg. von E. Elster. Marburg, Elwert. 7 M.

Meyer-Benfey, H., Ilse Frapan. Norddeutsche Monatshefte. 5. Jahrg. 1. Heft. S. 21—27. 2. Heft. S. 69—74.

Heuß, Th., Isolde Kurz. Liter. Echo. 21. Jahrg. 2. Heft. Sp. 70—76.

Friedrich, K. J., Die Heilige. Erinnerungen an Agnes Günther, die Dichterin von »Die Heilige und ihr Narr«. 45 S. 8°. Gotha, F. A. Perthes. 2 M.

Mumbauer, J., Der Dichterinnen stiller Garten. Marie v. Ebner-Eschenbach und Enrica v. Handel-Mazzetti. Bilder aus ihrem Leben und ihrer Freundschaft dargestellt. Mit 2 Bildern. III, 90 S. kl. 8°. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsh. Kart. 1.60 M.

Diels, P., Deutsche und russische Literatur in älterer Zeit. Internationale Monatsschrift. 13. Jahrg. 2. Heft. Sp. 163—184. 3. Heft. Sp. 263—298.

Benzmann, H., Das russische Volkslied. Konservative Monatsschrift. 76. Jahrg. 1. Heft. S. 36—41.

Früchte, G., Dostojewski und Gogol. Liter. Echo. 21 Jahrg. 3. Heft. Sp. 145 bis 151.

Overmans, J., Mit Strindberg nach Damaskus. Stimmen d. Zeit. 49 Jahrg. 1. Heft. S. 75—84.

Liebert, A., Strindbergs Geschichtsphilosophie und ihre Beziehung zu seiner Kunst. Preußische Jahrbücher. 174. Bd. Dezember-Heft. S. 341—361.

Wiese, L. v., Strindberg. Ein Beitrag zur Soziologie der Geschlechter. München u. Leipzig, Duncker u. Humblot. 143 S.

Fehr, B., Studien zu Oscar Wildes Gedichten. XII, 216 S. Palaestra, Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, herausgeg. von A. Brandl, G. Roethe. Nr. 100. Berlin, Mayer u. Müller. 12 M.

Hart, W. M., Kipling the story-writer. Berkeley, University of California Press. 8°. 226 pp.

Neckel, G., Per Hallström. Zeitschr. f. d. deutschen Unterr. 32. Jahrg. 7. 8. Heft. S. 292—296.

Kannegießer, W., Die Werkleute auf Haus Nyland und verwandte neue Dichter. Nord und Süd. Dezember-Heft. S. 284—296.

Lissauer, E., Autobiographische Skizze. Liter. Echo. 21. Jahrg. Sp. 269—273.

Knudsen, H., Der Dichter Hermann Burte. Mit einem Bildnis. 75 S. 86. Bd. der Zeitbücher. kl. 8°. Konstanz, Reuß u. Itta. 0.70 M.

Roeßler, A., Kritische Fragmente. Aufsätze über österreichische Neukünstler. 240 S. mit 68 Abbildungen. gr. 8°. Wien, R. Lange. 10 M.

Mahrholz, W., Karl May. Liter. Echo. 21. Jahrg. 3. Heft. Sp. 129—141.

Karl-May-Jahrbuch 1918. Herausgegeb. von R. Beißel u. F. Barthel. 1. Jahrg. 323 S. mit 12 Tafeln. kl. 8°. Breslau, Schles. Buchdr., Kunst- u. Verlags-Anstalt.

5. Raumkunst.

Schumacher, F., Grundlagen der Baukunst. Studien zum Beruf des Architekten. 194 S. München, G. Callwey.

Hoeber, F., Architekturfragen. Die neue Rundschau. 39. Jahrg. 8. Heft. S. 1103 bis 1108.

Behne, A., Die Überwindung des Tektonischen in der russischen Baukunst. Sozialistische Monatshefte. 24. Jahrg. 20. Heft. S. 833—837.

Herre, C., Der Aufgang in das geistige Leben oder die Fahrt nach dem heiligen Gral durch die Kunst, Religion und Wissenschaft. I. Eine Apotheose deutscher Kathedralen-Baukunst im 13. Jahrhundert. II. Die enthüllten Bau- und Tempelgeheimnisse des Münsters zu Freiburg i. Br. Forschungsergebnisse zum Münster in Freiburg i. Br. Nr. 2. 76 S. Mit 13 Abbildungen u. Tabellen. Magnum Opus Verl. 4.50 M.

Theuer, M., Der griechisch-römische Peripteraltempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre. 47 Tafeln. 66 S. Berlin, C. Wachsmuth A.-G.

Senmaltz, K., Mater ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem. Studie zur Geschichte der kirchlichen Baukunst u. Ikonographie in Antike u. Mittelalter. Mit 147 Abbildungen. XI, 510 S. 120. Heft. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 45 M.

Hamann, R., Romanische und gotische Kunst in Frankreich und Deutschland. Internationale Monatsschrift. 13. Jahrg. 1. Heft. S. 66—82. 3. Heft. S. 239—263.

Schinnerer, J., Die Grundzüge der gotischen Baukunst. Mit 5 Textabbildungen u. 62 Abbildungen auf 56 Tafeln. 39 S. u. 56 S. Abbildungen. 23. Bd. von Voigtländers Quellenbüchern. Neue Ausgabe. kl. 8°. Leipzig. Kart. 1.50 M.

Matthaei, A., Deutsche Baukunst im Mittelalter. I. Von den Anfängen bis zum Ausgang der romanischen Baukunst. 4. Aufl. Mit 35 Abbildungen im Text. VI, 104 S. 8. Bdchen. »Aus Natur- u. Geisteswelt«. II. Gotik u. Spätgotik. 4. Aufl. Nr. 9. S. 117. Leipzig, B. G. Teubner.

Deutsche Baukunst in der Renaissance u. Barockzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. 116 S. Nr. 326. »Aus Natur- u. Geisteswelt«.

Westlake, H. F., The Palace of Westminster. A descriptive and historical guide. Lane. 8 1/2 in. 63 pp. paper 1/n.

Bulle, H., Archaisierende griechische Rundplastik. Mit 8 Tafeln. 36 S. Abhandl. d. bayr. Akad. d. Wissensch. Phil.-hist. Klasse. 30. Bd. 2. Abh. München, Franzscher in Komm. 4 M.

Bieber, M., Der Chiton der ephesischen Amazonen. Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäol. Instituts. 33. Bd. 1. 2 Heft. S. 49—75.

Lehner, H., Die antiken Steindenkmäler des Provinzial-Museums in Bonn. F. Cohen (in Komm.). 8 M.

Schinnerer, J., Die gotische Plastik in Regensburg. Mit 8 Lichtdrucktafeln. 122 S. 207. Heft. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 207. Heft. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz.

6. Bildkunst.

Simmel, G., Das Problem des Porträts. Die neue Rundschau. 39. Jahrg. 10. Heft. S. 1336—1344.

Swarzenski, G., Das Frankfurter Bildnis von 1500 bis zur Wende des 20. Jahrhunderts. Herausgeg. nach Vorarbeiten von C. v. Bertrab. 2. Liefg. 25 Tafeln mit Text. S. 13—23. 41 × 31 cm. Frankfurt a. M. Frankfurter Kunstverein. Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm. 30 M., Luxusausg. 60 M.

Thiersch, H., Winkelmann und seine Bildnisse. Vortrag, geh. f. d. Freiburger wissensch. Gesellsch. Mit 5 Abbildungen auf Tafeln. IV, 59 S. Freiburger Wissensch. Gesellsch. 5. Heft. gr. 8°. München, C. H. Becksche Verlagsh. 3.50 M.

Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Herausgeg. von G. Reinhart u. P. Fink. Zürich.

Wurm, A., Die Entstehung des nazarenischen Heiligentypus. Zeitschr. f. christl. Kunst. 31. Jahrg. 3. 4. Heft. S. 24—29.

Zoff, O., Die Bedeutung der deutschen Landschaftskunst. Kunst und Künstler. 17. Jahrg. 4. Heft. S. 131—141.

Pfister, K., Die Landschaft Rembrandts. Kunst u. Künstler. 37. Jahrg. 3. Heft. S. 98—103.

Eisler, M., Rembrandt als Landschafter. VII, 272 S. mit 140 Abbildungen. 8°. München, F. Bruckmann. 8 M.

Coppier, A. Ch., Les Eaux-Fortes de Rembrandt. L'ensemble de l'oeuvre gravé, la technique des »cent florins«, les cuivres gravés. Paris, Berger-Levrault, 1917. 13 in. 138 pp. plates, il. paper.

Martin, W., Alt-holländische Bilder. 127 Abbildungen. Berlin, C. Schmidt u. Co.

Polaczek, E., Von der Kunst im Elsaß. Nach einem Vortrag. Mit 10 Abbildungen. 28 S. 8°. Basel, E. Finckh Verl. 1 M.

Neuwirth, J., Bildende Kunst in Österreich. I. Von der Urzeit bis zum Ausgange des Mittelalters. 96 S. Österreichische Bücherei. 17. Bd. kl. 8°. Wien, C. Fromme. 0.80 M.

Pennel, J., Pictures of War Work in America. Reproductions of litographs of munition works; notes and introduction by the artist. Philadelphia, Lippincott. 10 by 7 1/2 in. 84 pp. 36 pl. 9/n.

Bone, M., War Drawings: from the collection presented by the British Museum by His Majesty's Government-edition de Luxe. 20 by 15 in. 10 pl. paper 10/6n.

Lavery, J., British Artists at the Front. 2. Sir J. Lavery. introds. by R. Rossand, C. E. Montague. 12 1/2 by 9 1/2 in. 15 plates. paper 5/n.

Fränkel, L., Maler Müllers Auferstehung. 31 S. gr. 8°. Berlin, Behrs Verl. 0.90 M.

Dürck-Kaulbach, J., Erinnerungen an W. v. Kaulbach und sein Haus. Mit Briefen u. 160 Abbildungen. 2. Aufl. 368 S. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 9 M.

Braun-Artaria, R., Von berühmten Zeitgenossen. Lebenserinnerungen einer Siebenzigerin. Mit 2 Bildern des Verfassers nach den Originalen von Fr. v. Lenbach u. Anselm Feuerbach. 7. Aufl. III, 215 S. 8°. München, C. H. Becks Verlagshg. Pappbd. 5.50 M.

Künstler abseits vom Wege. Zehn Jahre deutscher Kunst in der Provinz. Kunstverl. E. Richter, Dresden.

Der expressionistische Holzschnitt. 46. Ausstellung. Neue Kunst H. Goltz München (Katalog). 8°. München, Goltzverlag. 15 S. mit 21 Tafeln. 3 M.

Die Sammlung W. Gumprecht, Berlin. 2 Bde. 33 × 24,5 cm. Berlin, P. Cassirer. München, H. Helbing. Pappbd. 50 M.

1. Die Gemälde. Verzeichnet von E. Plietsch. 88 S. mit 40 Tafeln.

2. Die Bildwerke. Verzeichnet von F. Goldschmidt. — Die kunstgewerblichen Gegenstände verzeichnet von R. Schmidt. 90 S. mit 51 Tafeln.

Führer durch die kgl. Museen zu Berlin. Herausgeg. von der Generalverwaltung. Die Altertums-Sammlungen des Alten u. Neuen Museums. 15. Aufl. 159 S. mit eingedruckten Grundrissen. kl. 8°. Berlin, Georg Reimer. 0.50 M.

Führer durch die kgl. Sammlungen zu Dresden. Herausgeg. von der Generaldirektion der kgl. Sammlungen für Kunst u. Wissenschaft. 13. Aufl. mit 16 Abbildungen auf Tafeln. XXIV, 340 S. m. eingedr. Plänen. kl. 8°. Dresden, Albanussche Buchdruckerei. Dresden, H. Burdach. 9 M.

Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayerns. Herausgeg. im Auftrage des kgl. bayr. Staatsministeriums des Innern. 3. Bd. Regier.-Bez. Unterfranken u. Aschaffenburg, herausgeg. von F. Mader. 19. Heft. Lex. 8°. München, R. Oldenbourg in Komm. F. Mader. Stadt Aschaffenburg mit einer historischen Einlage von H. Ring. Mit zeichnerischen Aufnahmen von G. Lösti. Mit 43 Tafeln, 263 Abbildungen im Text u. einem Lageplan. V, 339 S. Hlwbd. 14 M.

Woermann, K., Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2. neubearb. u. verm. Aufl. In 6 Bdn. 3. Bd. Lex. 8°. Leipzig, Bibliographisches Institut. 3. Die Kunst der christl. Frühzeit u. des Mittelalters. Mit 343 Abbildungen im Text, 8 Tafeln in Farbendruck u. 58 Tafeln in Tonätzung u. Holzschn. XVIII, 574 S. 16 M., Hwbd. 18 M.

Karabacek, I. v., Abendländische Künstler zu Konstantinopel im 15. u. 16. Jahrhundert. I. Italiens Künstler am Hofe Mohammeds II. Mit 9 Tafeln u. 55 Textbildern. 62. Bd. der Denkschriften der Akad. d. Wissensch. Wien. Phil.-Hist. Klasse. 1. Abh. Wien, Hölder in Komm. 22 M.

Kahn, M., Die Stadtansicht von Würzburg im Wechsel der Jahrhunderte. München, Dunker u. Humblot. Leipzig 1918.

Waldmann, E., Albrecht Dürers Handzeichnungen. Des Dürer-Buches 3. Tl. mit 80 Vollbildern. 57 S. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verl. Hlwbd. 5 M.

Friedländer, M. J., Dürers Bilddruck. Ein Vortrag gedr. f. d. Mitglieder d. kunsthist. Gesellsch. E. V. Nürnberg. 18 S. 8°. Nürnberg, C. Koch. 1 M.

Kahn, R., Die Graphik des Lukas van Leyden. Studien zur Entwicklungsgesch. der holl. Kunst im 16. Jahrhundert. Mit 18 Lichtdrucktaf. XVII, 146 S. Zur Kunstgesch. des Auslandes. 118. Heft. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 20 M.

Weihnachten in altdeutscher Malerei. 16 Gemälde des 15. u. 16. Jahrhunderts in farbiger Wiedergabe mit Einf. von H. Naumann. Furche-Verl.

Tilley, A., The Dawn of the Frensh Renaissance. Cambridge. Univ. Press. 9 in. 662 pp. il. ind. 25/n.

Die Briefe des P. P. Rubens. Übers. u. eingel. von O. Zoff. Kunstverlag A. Schroll u. Co. Wien.

Rothes, W., Anton van Dyck. Mit 56 Abbildungen. 36 S. Die Kunst dem Volke. Herausgeg. von der allgem. Vereinigung für christliche Kunst. Nr. 35. Lex. 8°. München. Durch O. Maier, Leipzig. Für den Band von 4 Nrn. 4 M., geb. 6.80 M., Einzelbd. 1.10 M.

Kehrer, H., Francisco de Zurbarán. Hugo Schmidt, München.

Delphin-Kunstbücher. 3. Folge. 8°. München, Delphin-Verlag. Murillo, Bartolomé, Esteban. Der Maler der Betteljungen und Madonnen. Ausgew. u. eingel. von A. L. Mayer. Mit 24 Abbildungen auf Tafeln. 22 S. Pappbd. 0.90 M.

Goya, F., Caprichos. 83 getreue Nachbildungen in Lichtdruck. Herausgeg. von V. v. Loga. 83 Tafeln mit 11 S. Text. 31 × 20,5 cm. München, H. Schmidt. Lederband 480 M. Subskr.-Pr. 380 M.

Hautecoeur, L., Madame Vigée-Lebrun. Etude critique illustrée de 24 planches hors texte. Paris, H. Laurens. In. -8. de 128 p.

Chodowiecki, D., Der Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen, herausgeg. von Ch. Steinbrucker. 1. Bd. 1736—1786. Mit 66 Abbildungen. 497 S. gr. 8°. Berlin 1919, C. Dunker. 20 M.

Dieffenbach, Ph., Das Leben des Malers Karl Fohr. Darmstadt 1823. Verl. von J. W. Heyer. Mit einer Vorrede von Dr. Paul F. Schmidt. Neu herausgeg. von R. Schrey. XXIV, XVI, 167 S. 8°. Frankfurt a. M., A. Voigtländer-Tetzner. 6 M.

Das Neureuther-Album. Mit 78 Tafeln Abbildungen aus den Briefen Goethes an Neureuther. Herausgeg. von E. Bredt. 72 Tafeln mit 32 S. Text. 30,5 × 23 cm. München, H. Schmidt. Pappbd. 22 M.

Neureuther, J., Bilder um Lieder. Mit 60 Abbildungen. Gewählt u. eingel. von E. W. Bredt. 80 S. 8°. München, H. Schmidt. Pappbd. 2.80 M.

Beringer, J. A., Emil Lugo. Die Kunst für Alle. 34. Jahrg. 5. 6. Heft. S. 77—94.

Segantini, G., Sein Leben und seine Werke. Mit einer Einf. von G. Segantini. 2. Aufl. 53 zum Teil farbigen Tafeln u. 23 S. Text mit eingeklebten Abbildungen. Lex. 8°. München, Photograph. Union. Pappbd. 40 M., Vorzugsausg. 100 M.

Velde, H. v., Ferdinand Hodler. Die weißen Blätter. 5. Jahrg. 3. Heft. S. 125 bis 137.

Pastor, W., Max Klinger. Mit eigenhändiger Deckelzeichnung des Künstlers. 196 S. Mit einem Bildnis u. 84 S. Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Amsler u. Ruthardt. Pappbd. 24 M.

Stern, F., Fritz Boehle als Zeichner. Die Kunst für Alle. 34. Jahrg. 1. 2. Heft. S. 21—34.

Hausenstein, W., Slevogt. Kunst und Künstler. 17. Jahrg. 1. Heft. S. 3—18.

Rosenhagen, H., Robert Breyer. Velhagen u. Klasings Monatshefte. 33. Jahrg. 3. Heft. S. 249—260.

Duret, Th., Die Impressionisten. Pissaro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Volksausg. Mit 65 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen, Radierungen der Impressionisten auf Tafeln (eine farbige) und im Text. 3. Auf. V, 139 S. gr. 8°. Berlin, B. Cassirer. Hlwbd. 13 M.

Das Ornamentwerk des Daniel Marot in 264 Lichtdr. nachgebildet. Mit Text von P. Jessen. Neudr.-Ausg. d. Tafeln. 264 Tafeln. 37 × 27,5 cm. Berlin, E. Wasmuth. Hlwbd. 132 M.

Streng, E., Das Rosettenmotiv in der Kunst- und Kulturgeschichte. Mit 33 Abbildungen. München, Müller u. Fröhlich.

Wölfflin, H., Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre »1000«. Gedr. auf Kosten der kgl. bayr. Akad. der Wissensch. 20 S. mit 53, 2 farbigen, Tafeln. 33,5 × 25 cm. München, G. Franzscher Verlag in Komm. 30 M.

Mayer, A. L., Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. Delphin-Verlag, München.

Goldschmidt, A., Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser.. 8.—11. Jahrhundert. Bearb. unter Mitw. von P. G. Hübner u. O. Homburger. Denkmäler der deutschen Kunst. 2. Sektion. Plastik. 4. Abt. 2. Bd. 70 Lichtdr.-Tafeln u. 42 Textillustr., Text- u. Tafelbild. V, 77 S. 49 × 38,5 cm. Berlin, B. Cassirer. In Leinw.-Mappe 170 M., Hlbrbd. 235 M.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Samter, E., Kulturunterricht. Erfahrungen und Vorschläge. III, 204 S. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. Pappbd. 7 M.

Sakmann, P., Lehrproben in philosophischer Propädeutik über ästhetische Grundbegriffe. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. 33. Jahrg. 1. 2. Heft. S. 43—51.

Braun, H., Künstlerischer Deutschunterricht. Zeitschr. f. d. deutschen Unterricht. 32. Jahrg. 10. 11. Heft. S. 423—427.

Friedrichs, E., Versuch zu einer Renaissance der musikalischen Erziehung. Schweizerische musikpädagog. Blätter. 7. Jahrg. Nr. 14. 15. S. 210—213. S. 225 bis 228.

Bauke, W., Ist die Musik technisches oder ethisches Fach? Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 5. Heft. S. 59—60.

Grunsky, K., Etwas von Hausmusik. Die Harmonie. 10. Jahrg. 11. 12. Heft. S. 42—45.

Nagel, W., Die Verstaatlichung der Musikschulen. Neue Musikzeitung. 6. Heft. S. 69—70.

Utitz, E., Kunstphilosophie und Kunstleben. Kunst und Künstler. 17. Jahrg. 1. Heft. S. 20—32.

Eccarius-Sieber, A., Künstlerarbeit und Erfolg. Signale für die musikalische Welt. 76. Jahrg. Nr. 39. S. 607—610.

Schliepmann, H., Der Jammer unserer Kritik. Deutsches Volkstum. Der Bühne u. Welt 20. Jahrg. 7. Heft. S. 206—212.

Velden, J., Neue Wege für Künstler und Mäzen. Ein Beitrag zur künstlerischen Volkserziehung. Berlin. 8°. 7 S. 0.25 M.

Müller-Freienfels, R., Musik und Nationalcharakter. Neue Musikzeitung. 40. Jahrg. 2. Heft. S. 18—22.

Colsmann, W., Ästhetik und Volkstum. Deutsches Volkstum. 8. Heft. S. 234—237.

Seiling, M., Richard Wagner als Politiker. Deutsches Volkstum. 8. Heft. S. 238 bis 240.

Kutzke, G., Voraussetzungen zur künstlerischen Weltmission der Deutschen. Schriften zur kommenden Volkskultur. 2. Heft. 8°. 61 S. Eisleben, Iso-Verlag. 2.50 M.

Wendling, K., Der Weltkrieg in der Dichtung. 32 S. 5. Aufl. 8°. Straßburg, Straßburger Druckerei u. Verlagsanstalt.

Kuhn, A., Die englischen Museen und der Weltkrieg. Museumskunde. 14. Bd. 2.—3. Heft. S. 86—94.

Ackerknecht, E., Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht, Berlin. 162 S. 8°. Weidmannsche Buchh. 3.60 M.

Sturtevant, E., Vom guten Ton im Wandel der Jahrhunderte. Mit einer Kostümtafel. Die Entwicklung der modischen Trachten von 1200—1850. Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1917. 8°. VIII, 368 S. Geb. 3 M.

Boehn, M., Bekleidungskunst und Mode. Mit 135 Abbildungen im Text und auf Tafeln. 128 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 12 M.

Lepsius, S., Vom deutschen Lebensstil. Bücherei der deutschen Frau. Herausgeg. von O. H. Schmitz. 4. Bd. 68 S. Leipzig, Leemann & Co. 1.60 M.

Berger, A., Luther und die deutsche Kultur. XIV, 754 S. 8°. Berlin, E. Hofmann u. Co. 19 M.

Verhaeren, E., An Aesthetic Interpretation of Belgiums Past. Proceedings of British Academy. Milford. 9 in. 14 pp. paper 1/n.

Milde, F. v., Ein ideales Künstlerpaar. Rosa und Feodor v. Milde. Ihre Kunst u. ihre Zeit. 2 Bde. 324 u. 368 S. mit Tafel u. Faks. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Doppelbd. 15 M.

Thode, H., Hans Paul Freiherr von Wolzogen. Deutsches Volkstum. 11. Heft. S. 302—308.

Vieweg, R., 40 Jahre Bayreuther Blätter. Deutsches Volkstum. 11. Heft. S. 314 bis 318.

Breitner, A., Jos. V. v. Scheffels Werke und der § 9 des Gesetzes über das Urheberrecht. 43 Proteste deutscher Schriftsteller u. Dichter. 29, VI, 67 u. 16 S. 8°. Bayreuth, Seligsberg. 8 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Archiv für Musikwissenschaft. Herausgeg. von Max Seiffert, Joh. Wolf, Max Schneider. Bückeburg u. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. Herausgeg. von der deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Für Mitglieder d. deutsch. Musikgesellsch. kostenlos. Einzelhefte 2 M. Erscheint monatlich.

Nyland. Vierteljahrsschrift des Bundes für schöpferische Arbeit. (Fortsetzung der Quadriga.) Jahrg. 1918/19. 4 Hefte. 1. Heft. 80 S. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 16 M., Einzelheft 4 M.

Eos. Eine Dreimonatsschrift für Dichtung und Kunst. Herausgeg. von Emil Pirchan, 1. Jahr. Oktober 1918 bis September 1919. 4 Hefte. 1. Heft 96 S. mit Abbildungen. 38 × 27,5 cm. Berlin-Wilmersdorf. Die Wende. Ausg. A. (Nr. 1—40) auf Büttenpapier, Abbildungen auf Japanpapier, 1000 M., Einzelheft 250 M.; Ausgabe B (Nr. 41—250) Pappbd. 700 M., Einzelheft 175 M.

Berliner Romantik. Eine Vierteljahrsschrift. Herausgeg. von Dr. Kurt Bock. 1. Jahrg. Oktober 1918 bis September 1919. 4 Hefte. 1. Heft. 16 S. gr. 8°. Berlin, Bolle & Pickardt. 3 M.

Der Wächter. Zeitschrift für alle Zweige der Kultur, in Verb. mit dem Eichendorff-Bund. Begr. u. herausgeg. von W. Kosch. 1. Jahrg. 4 Hefte. 1. u. 2. Heft. 120 u. XVI S. mit 11 Tafeln u. Musikbeil. Lex. 8°. München, Verl. Parcus & Co. 12 M., Einzelheft 4 M.

VII.

Das ästhetische Naturerlebnis.

Von

Betty M. Heimann.

Natur als ästhetischer Gegenstand ist anscheinend ein Doppeltes: einmal ein Ganzes, in welches der Mensch gestellt ist, eine Welt, die ihn umgibt — ein andermal eine Vielheit von Einzeldingen, denen er gegenübersteht. Wir sprechen von einem ästhetischen Genusse an der Natur sowohl dann, wenn wir uns der edlen Bildung einer Rose freuen, den schlanken Wuchs einer Gazelle bewundern, als auch dann, wenn wir — losgelöst von den praktischen Interessen des Lebens, hinausgehoben über seine Alltäglichkeiten — uns von dem Zauber des Waldes einspinnen lassen, in die erhabene Weite und den tönenden Gesang des Meeres uns verlieren. Nun aber nimmt alles, was zur Natur gehört, an dieser Doppelheit teil: Umwelt oder Gegenüber sein zu können. Als ein Gegenüber ist das Naturwesen — der Kristall, die Pflanze, das Tier, der Mensch — eine selbständige Bildung, die aus der Natur herausragt und zu gesonderter Beschäftigung mit ihm auffordert. Es ist ein Einzelnes, ein Einziges und Individuelles, das seinen Wert und Unwert in sich selber hat, über das wir nicht weiter hinausfragen, das wir nicht einstellen in einen größeren und umfassenderen Zusammenhang. Ebenso kann dasjenige, dem diese Dinge in anderer Einstellung eingegliedert sind: die Landschaft, auch ihrerseits wieder als ein in sich geschlossener selbstgenugsamer Gegenstand angesehen werden, als ein Bild, das wir durch das Gezweig der Waldgesträuche hindurch wie in einem natürlichen Rahmen erblicken, zu dessen Genusse wir uns den günstigsten Standpunkt, die richtige Aussicht wählen. Schließlich kann sogar die ganze Natur, die ganze Welt als ein Individuum aufgefaßt werden, als Kosmos, der freilich gar nicht mehr sinnlich, sondern rein intellektuell und gefühlsmäßig zustande kommt und dessen ästhetischer Charakter insofern fraglich ist.

Oder aber wir begeben uns in die andere Art des Naturerlebens. Dann werden die Einzelwesen zu Elementen der Umwelt, eingebettet in die landschaftliche Natur. Ja selbst wenn wir unsere Aufmerksamkeit einem von ihnen besonders zuwenden, so erhält es nicht mehr

die frühere Selbständigkeit. Es wird aufgenommen als eine Offenbarung der Allnatur, an dem sie dieselben schöpferischen Kräfte betätigt, die sich auch in uns regen, als eine Welle im kontinuierlichem Flusse der Dinge und des Geschehens, in dem auch wir nur Wellen sind, als ein Herz, an dem wir nur den Pulsschlag des Allebens um uns her verstärkt und gesammelt verspüren und mit dem uns feine unzerreißbare Blutgefäße verbinden. All dies natürlich nicht in verstandesmäßiger Überlegung, sondern in der lebendigen Fülle sinnlichen Ergreifens. Weiter wird die Landschaft zum Milieu, dem wir zugehören, zur Totalität, von der wir ein Stück sind, zum Allbeseelten, dem wir uns verwandt fühlen.

Nun aber besteht dieselbe Zweiheit in unserem Verhältnis zu den Werken der Kunst. Auch mit ihnen sind wir das eine Mal im tiefsten Innern eines, gehen in ihnen auf, sind trunken und berauscht von ihnen; das andere Mal werden wir von ihnen nur leicht und zart bewegt wie von einem uns Abgeschiedenen und Abgesonderten, so daß wir sie rings umschreiten, alle ihre Reize genießen, uns mit Kennerschaft in sie versenken, ohne in ihnen zu versinken.

Die Zugehörigkeit eines Gegenstandes zur Natur im alltäglichen Sinne oder zum Gebiete der Kunst bestimmt also keineswegs eindeutig die Art unseres ästhetischen Erlebens; vielmehr unterscheiden sich naturästhetisches und künstlerisches Aufnehmen äußerer Gegebenheiten rein erlebnismäßig. Es ist unsere Auffassung, die bestimmt, ob ein Objekt »Natur« ist oder »Kunst«, wobei natürlich nicht geleugnet werden soll, daß sich bestimmte Objekte mehr für die eine, andere für die andere Auffassung eignen und daß sich überhaupt über die Berechtigung streiten läßt, Naturgegenstände künstlerisch oder Kunstwerke naturästhetisch auf sich wirken zu lassen. Aber einerlei ob berechtigt oder nicht: beides geschieht und wir haben deshalb jedes Erleben eines Kunstgegenstandes erst daraufhin anzusehen, ob es ein kunstästhetisches ist, ebenso wie jeder Naturgenuß sich als naturästhetisch ausweisen muß.

Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehen, welche von den beiden oben kurz gekennzeichneten Erlebnisarten die naturästhetische, welche die kunstästhetische ist. Über die richtige Weise Kunstwerke zu erleben, überhaupt künstlerisch zu sehen und zu hören, ist man sich im allgemeinen klar. Man hat aber die naturästhetische Auffassung noch nicht genügend von der kunstästhetischen unterschieden; man hat vielfach Momente, welche dem künstlerischen Auffassen als solchem angehören, fälschlich auf das naturästhetische übertragen und hat sich noch nicht Rechenschaft darüber abgelegt, daß beide — abgesehen von ihrer Verwandtschaft als ästhetischen Erlebnisweisen, d. h. von ihrem

Gegensatze gegen das praktische, verstandesmäßige, religiöse Verhalten usw. — den stärksten Kontrast miteinander bilden.

Das erste und bedeutsamste Merkmal des ästhetischen Naturgenießens (Naturerlebens, Naturerfassens, all dies hier *promiscue* gebraucht) scheint mir dieses zu sein, daß der Genießende sich als Einheit mit der Natur erlebt. Er muß selber untrennbar zu ihr gehören, sich unlöslich in sie verwebt fühlen; nicht aber darf er sich ihr gegenüberstellen, die zarten Verbindungsfäden zwischen ihr und sich zerreißen und sie als etwas Fremdes, außerhalb seiner Stehendes betrachten. »Eines zu sein mit allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert, und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht.« Mit diesen Worten schildert Hyperion sein Naturgefühl dem Freunde Bellarmin. »O selige Natur! . . . Mein ganzes Wesen verstummt und lauscht, wenn die zarte Welle der Luft mir um die Brust spielt. Verloren ins weite Blau, blick' ich oft hinauf an den Äther und hinein ins heilige Meer, und mir ist, als öffnet ein verwandter Geist mir die Arme, als löste der Schmerz der Einsamkeit sich auf ins Leben der Gottheit. Eines zu sein mit allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen.« — Wer die Natur wahrhaft liebt, der taucht ganz hinein in ihr heimliches Leben und Weben, der fühlt die Herzen aller Geschöpfe in gleichem Takte mit dem seinen schlagen. Still liegt er da wie der Knabe in Kellers Gedicht »Lebendig begraben« unter den tiefhängenden jungen Tannen, über sich in blauer Luft den Adler mit ausgebreiteten Schwingen, und schaut dem grünen Eidechslein wonnig zufrieden in seine ernsten braungoldenen Augen. Oder er wirft sich jauchzend ins weiche Moos, belauscht das emsige geschäftige Treiben der Käferlein und Würmchen und freut sich der Sonnenwärme, die ihn und all diese winzigen Kreaturen gleichmäßig belebend umfängt und durchdringt. »Wenn das liebe Tal um mich dampft . . ., ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle und die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Alliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält —« (Werther am 10. Mai).

Die Verschmelzung mit der Natur, das Aufgehen in ihr gelingt uns nur, wenn wir mit ihr allein sind. »Ich kann nicht dichten wie du, Günderode, aber ich kann sprechen mit der Natur, wenn ich allein

mit ihr bin; aber es darf niemand hinter mir sein, denn grad das Alleinsein macht, daß ich mit ihr bin«, schreibt Bettina an ihre Freundin. Zum Naturgenuß gehört Einsamkeit. Für Liebende freilich oder sehr vertraute Freunde mag es bisweilen möglich sein, auch gemeinsam in jene Stimmung zu geraten, ohne welche das Naturerlebnis nicht stattfinden kann. Es gibt anderseits eine gewisse Gruppe von Menschen, deren Anwesenheit unter Umständen, zu denen auch gehört, daß sie uns persönlich fremd sind, unser inniges Verhältnis zur Natur nicht beeinträchtigt. Das sind u. a. die Köhler, Holzfäller, Beerensammlerinnen im Walde, die Fischer und Schiffer am Meere, die Landleute auf dem Felde, wenn sie in ihrer Erscheinung und Tätigkeit organisch zur Natur gehören, einen selbstverständlichen Bestandteil der landschaftlichen Umgebung bilden. Denn die Störung, welche die Gegenwart eines andern Menschen in mein Naturerleben bringt, besteht ja darin, daß er als ein Fremdkörper in ihr, als ein sich von ihr Abhebendes aufgefaßt wird, daß sein Du die Aufmerksamkeit meines Ich für sich fordert und von der Natur ablenkt und das Aufgehen meines Ich in dem großen Du der Natur unmöglich macht. Der Tod des echten Naturgenusses ist die Gesellschaft, die Geselligkeit; wo sie auf den Plan tritt, da wird sie sogleich zum herrschenden Gliede des Ganzen und die Natur verwandelt sich in einen Schauplatz, einen Hintergrund, anstatt ein Ganzes für sich zu sein. Als Bühne für die Veranstaltungen, als Treffpunkt für die Begebnisse der Gesellschaft verliert die Landschaft jedoch nicht nur ihre Selbständigkeit, mit der sie allein und für sich die Natur darstellt; sondern das Ganze, dem sie sich einordnet, ist selbst nicht mehr Natur, freilich auch kein eigentliches Kunstwerk, vielmehr ein Drittes, dessen Eigenschaften wir hier nicht zu untersuchen brauchen. Trotzdem aber spielt die Landschaft hier die Rolle eines künstlerisch verwerteten Faktors; dementsprechend ist hier auch stets die Neigung vorhanden, zur tatsächlichen Umgestaltung der Landschaft ihrer Funktion gemäß nach künstlerischen Gesichtspunkten vorzuschreiten. Eine Szenerie, welche für die Geselligkeit bestimmt ist, behält nicht lange ihr natürliches Aussehen, sondern wird ehestens zum Parke, zur Gartenanlage umgeschaffen.

Diesen Ausgang nimmt leicht jede ästhetische Berührung mit der Natur, welche nicht rein naturästhetisch ist. Wer die Landschaft wie ein Bild vor sich liegen sieht, dem er selber als Zuschauer gegenübersteht, der kommt schnell dazu, sich auch bildend, umbildend zu ihr zu verhalten, ganz einfach dadurch daß man an ein Bild bestimmte Forderungen der Einheitlichkeit stellt, der Übereinstimmung mit sich selbst. So verändert er zunächst in seiner Phantasie einige Linien, er ver-

schiebt Baumgruppen, Felspartien ein wenig in seiner Vorstellung; kurz er sieht in die Landschaft hinein, was er in ihr finden will, was er darin zu erblicken wünscht. Und diese Tätigkeit der Einbildung geht natürlich, soweit das möglich ist, gerne in ein wirkliches Tun über. Man hat oft gesagt, jede Zeit sähe die Natur mit den Augen ihrer Künstler; so richtig dies ist, so beweist es doch nur, daß wir die Natur viel weniger naturästhetisch zu erleben gewohnt sind als künstlerisch. Wir sind Künstler, wenn wir die Landschaft als Bild sehen, Künstler aus zweiter Hand in den meisten Fällen, aber in gewissem Sinne immerhin Künstler. — Aus diesem Gegensatze zwischen naturästhetischem und künstlerischem Erfassen der Natur erklärt es sich auch, warum so oft der Künstler nicht den echten Naturgenuß kennt noch der echte Naturfreund den künstlerischen. Der Künstler ist nur sehr selten dazu geneigt, sich bei dem einfachen Akte zu beruhigen, der aus dem Gegebenen Natur macht. Er kann nicht auf das bildende Weiterarbeiten der schöpferischen Kräfte verzichten. Das naturästhetische Erlebnis wirkt sich wohl aus, aber es läßt sich nicht ausgestalten, so wenig wie sein Gegenstand, wenn man hier überhaupt noch von einem Gegenstande sprechen, einen Gegenstand von dem Erlebnisse abscheiden kann. Der richtige Naturfreund dagegen ist viel zu stark verknüpft mit dem Naturleben, er fühlt sich — als Jäger, Forstmann, Wanderer usw. — ihm viel zu sehr zugehörig und verwandt, als daß er aus ihm heraustreten und sich rein betrachtend dazu verhalten möchte. Es ist nichts anderes als eine Selbsttäuschung, die Werther schreiben läßt: »Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen, als in diesen Augenblicken« (am 10. Mai). Ach nein, Werther ist in diesen Augenblicken durchaus kein Maler; er unterliegt nur dem allgemeinen Vorurteil, jedes lebhafte Gefühl der sichtbaren Naturschönheit sei ein malerisches und bestimmt oder geeignet malerische Kunstwerke aus sich hervorgehen zu lassen! — Sehr lange Zeit habe ich darüber nachgesonnen, wie es doch zugehe, daß gerade solche Gegenden, die mir die intensivsten Naturerlebnisse schenken, mich am wenigsten reizen, sie zu malen und höchstens spärliche Ausschnitte, Szenen, Motive darbieten, welche zu künstlerischer Wiedergabe oder Verarbeitung anregen; während umgekehrt diejenigen Landschaften, die meine Produktivität unwiderstehlich herauszufordern pflegen — wie etwa das Bergland des Schweizer Jura —, mir äußerst selten die Wonnen reinen Naturgenusses geben. Die Lösung dieses Rätsels liegt in der Verschiedenartigkeit des künstlerischen und des naturästhetischen Erlebens der Landschaft und ihrer Affinität zu einem

oder dem andern. Manche Landschaften laden gleichsam selbst den Maler dazu ein, sich an ihnen zu versuchen; andere dagegen versagen sich gerne selbst den hartnäckigsten Bemühungen, sie malerisch zu verwerten. Es mag dies teilweise damit zusammenhängen, daß wir gewisse Landschaftsformen sehr häufig dargestellt finden, andere niemals oder in verschwindend geringer Anzahl und daß wir daher, sobald wir jene erblicken, unwillkürlich dazu geführt werden, ein Bild darin zu sehen, was bei diesen andern nicht geschieht. So groß jedoch der Anteil der Gewohnheit sein mag, so kann er doch nicht unser Verhalten allein erklären; sicher ist, daß die eine Landschaft durch großzügigere Formen, durch die übersichtlichere Gliederung in Vorder- und Hintergründe, durch eine bestimmte Verteilung ihrer Bestandstücke im Gelände sich leichter einer bildmäßigen Zusammenfassung durch das Auge hergibt als die andere. Auch das trägt oft dazu bei, einen Teil einer »Gegend« zum Bilde zu prädisponieren, daß man ihn von einem besonderen — erhöht und damit gleichsam außerhalb ihrer liegenden — Orte, einem sogenannten Aussichtspunkte aus übersehen kann, und mehr noch, daß eine Lücke im Gemäuer, im Buschwerk, in den Felsen die Möglichkeit bietet, ihn durch eine vorteilhafte Einfassung aus ihr herauszuschneiden. Die Trennung, die zwischen uns, unserer Welt und dem Kunstwerke besteht, die Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit seiner findet Ausdruck und Stütze in der Umrahmung. Wo daher die Landschaft in irgend einem Rahmen — es mag übrigens auch ein bloß phantasierter, fingierter sein — erblickt wird, dort ist ihre Erhöhung und Proklamierung zum Kunstwerke vollendet, dort wird sie quasi auf ein Postament gestellt und wie eine Bildsäule verehrt.

Wie es also zum echten Naturgenusse gehört, daß ich mit meinem Gegenstande, mit der Natur eine Einheit bilde, so gehört es ebenso dazu, daß die Natur selber eine Einheit, ein Ganzes sei; das heißt, daß ich nicht einen Teil aus ihr heraushebe und mich auf diesen einstelle, sondern daß mein Gegenstand die ganze Natur sei, kein begrenzter Ausschnitt aus ihr, sondern sie selbst in ihrer Weite und Unbeschränktheit. Landschaft als »Natur« ist offen, nicht geschlossen; sie hat die Perspektive der Unendlichkeit. Das Gefühl der Unermeßlichkeit, der Schrankenlosigkeit der Natur ist ein wesentlicher Bestandteil unseres Naturgefühls. Daß das Land, die See sich immer mehr ins Weite dehnt, daß der Horizont vor uns flieht, wenn wir ihm näher schreiten wollen, daß hinter den Wolken Tiefen sich auftun, deren Boden das Auge nicht erreicht — ein Wissen von dem allen liegt uns im Blute, wenn wir auf die Natur gestimmt sind. Ein Gärtchen von Stadtmauern umschlossen, kann höchstens einen gewissen künstlerischen Reiz besitzen, wenn es gut angelegt ist; es kann uns einzelne Elemente der

Natur geben. — Grün des Rasens, Jasminduft, Vogelgezwitscher — Natur gibt es uns nicht. Zum Zauber des Waldes gehört es, daß sich der Blick in der grüngoldenen Dämmerung verliert, daß das undurchdringliche Dunkel des Dickichts uns zu der Annahme verführt, der Wald höre niemals auf; wir könnten hineingehn — Stunden, Tage, wir könnten ihn Monde und Jahre durchirren und fänden niemals wieder heraus. Das ist der verzauberte Wald unserer Märchen. Sobald wir die jenseitige Grenze eines Waldbestandes sehen können, sobald wir wissen: er ist in geringer Entfernung von uns zu Ende, sind wir ernüchtert.

Mit diesem Erleben der Unendlichkeit hängt ein anderer Faktor unseres Naturgenusses zusammen: das Gefühl für die Wirklichkeit des Erlebens und des Erlebten. In der Wirklichkeit sind wir immer mitten darin; aus ihr können wir eigentlich niemals herauskommen. Alles künstlich Gemachte können wir von außen ansehen; auch das Unwirkliche, bloß Erträumte ist nicht überall, sondern jenseits unserer Welt. Die seligen Inseln sind weit, weit weg; sie haben Ufer und das Meer umgibt sie. Auch das Paradies hat noch eine Mauer und wir können daraus verjagt werden; wir können an die Pforte klopfen und den Engel mit dem Schwerte vergebens um Einlaß bitten. Nur die Wirklichkeit ist nie zu Ende; sie ist immer da, wo ich bin und folgt mir, wohin ich gehe. Denn ich selber bin ja die Wirklichkeit, die eindringlichste, unerschöpflichste Wirklichkeit. Ich aber bin in der Natur, und wenn ich sie erlebe, so erlebe ich zugleich auch mich. Für den Naturgenuß gilt also nicht der weitverbreitete Glaube an die Unwirklichkeit des ästhetischen Gegenstandes. Im Genusse einer Bergwanderung, einer Meerfahrt, im Geschütteltwerden vom Sturm, bei ruhigem Daliegen im Sonnenlicht saugen wir die Wirklichkeit der Welt durch alle unsere Poren in uns auf. All unseren Sinnen prägt es sich ein, daß das Wirklichkeit ist, nicht Traum, daß wir es sind, wir hier auf unserer alten Erde, die so Köstliches erleben dürfen. Wer zum ersten Male ein besonders schönes Fleckchen Erde besucht, vielleicht ein sonnenbeglänztes sanft geschwungenes südliches Gestade mit See und Bergen, dem drängt sich seine Begeisterung unwillkürlich in die Worte zusammen: Wie schön ist die Welt! Wie herrlich ist das Leben! — Wie elend, wie grau und unsäglich nüchtern muß Wirklichkeit für uns sein, wenn wir uns einbilden, Wirklichkeit sei keine Tonart, in der wir ästhetisch erleben können, wenn wir vermeinen, was da schön und herrlich sein solle, das müsse jenseits aller Wirklichkeit liegen. Aber in unserem alltäglichen Leben, in der Praxis, in der wir allein die Wirklichkeit als herrschend anerkennen wollen, erleben wir die Wirklichkeit ja gar nicht; wir erleben allerlei Inhalte, welche sich als zur Wirklichkeit ge-

hörig erweisen, wenn wir über ihre Herkunft und ihren Ort nachdenken. Wirklichkeit als solche erleben wir nicht, nicht das berauschende Bewußtsein unseres Wurzelns und Daseins, unserer Gewißheit und Sicherheit in ihr, unserer Verschwisterung mit ihren Geschöpfen, nicht die liebevolle Andacht, die uns alles, was wirklich ist, rein deshalb schon wert und köstlich macht. Es gibt ein tiefes Ausschöpfen und Genießen der Wirklichkeit, bei dem wir das Häßlichste und Geringste, jede Falte, ja jede Warze, jedes Mal und Härchen in einem alten runzligen Gesicht unendlich viel reizender finden als die schönsten erdichteten Köpfe. Jene alten deutschen Meister, die ein Gräschen, ein Hälmchen mit einem Tautropfen, ein armseliges Käferlein so unendlich bescheiden und innig mit ihrem Pinsel nachbildeten, sie besaßen diese Versenkung in die Wirklichkeit, der alle Wirklichkeit als ein Ehrwürdiges gilt. Dieser Geist macht den »Realismus« der germanischen Meister aus, ein Realismus, der zugleich der höchste Idealismus, die vollkommene Verklärung des Wirklichen aus der Wirklichkeit ist. Denn dies Wirkliche ist nicht wirklich ohne Gott. Nirgends vielleicht hat sich die fromme Anbetung der göttlichen »überwirklichen« Erhabenheit zusammen mit dem tiefberuhigten Erfülltsein von der Herrlichkeit des Wirklichen ergreifender ausgesprochen als in den Eingangsworten jenes alten Gedichtes, das man das Wessobrunner Gebet genannt hat. »Das erfuhr ich unter den Menschen als der Weisheiten größte: da die Erde nicht war, noch der Himmel oben, nicht Berg noch Baum nicht war, die Sonne nicht schien, noch der Mond leuchtete, noch der Meersee, da nichts noch war von Ende und Grenze, da war der eine allmächtige Gott.« In dieser anscheinend fast trockenen Aufzählung der Wirklichkeiten in der Welt verrät sich dennoch die kräftige Liebe zu ihnen geradezu überwältigend. In den früheren Zeiten tritt nun allerdings das Moment der Unendlichkeit der Natur noch ein wenig zurück, ohne daß es ganz fehlte; überhaupt sind ja die Typen unseres Empfindens, die wir im Interesse der Erkenntnis aufstellen müssen, niemals ganz rein verwirklicht, und das reiche vielfältige Leben stellt bald diese, bald jene Züge in den Vordergrund. So dürfen wir uns denn nicht wundern, daß in manchen Erscheinungen des Naturempfindens mehr das Gefühl für die Unendlichkeit des Natürlichen, in andern mehr das Gefühl für ihre Wirklichkeit, in andern wieder anderes hervortritt. Für jene alten Meister des Pinsels, von denen wir oben gesprochen haben, und für ihre Zeitgenossen ist der Charakter der Wirklichkeit der Natur so wesentlich, daß sie die Gestalt derjenigen Wirklichkeiten annimmt, die sie in ihrer Umgebung zu sehen gewohnt, mit denen sie vertraut sind. Da ist die Natur wie ein sauber gefegtes wohlgeordnetes Kämmerlein, in der Gott die Hausfrau ist, die alles blank geputzt und an seinen

Ort gestellt hat. Oder sie ist wie ein prächtiges Schatzkästlein, in das Gott allerlei blitzende kunstreich geschliffene Steine und zierlich gearbeitete Geschmeide gelegt hat. Oder sie ist wie ein weitläufig und übersichtlich angelegter Garten, in dem der göttliche Gärtner die Beete reinlich abgemessen und alle Pflänzlein wohl verteilt hat. Es artet dann freilich auch diese Auffassung der Natur, wo ihr der Horizont der Unendlichkeit gänzlich mangelt, bisweilen in eine mehr kleinbürgerliche Beschränktheit aus, welche auch nicht den Zauberschlüssel besitzt, der die Natur uns aufschließt. Im ganzen aber liegt doch hierin, daß die Natur etwas Vertrautes und Heimisches ist, die Heimat, in der wir geborgen sind und zu der wir uns immer wieder flüchten können. Das schließt nicht aus, daß die Natur uns auch gelegentlich das Fremde, ja das Unheimliche sein mag. Bei aller Einheitlichkeit und Verwandtschaft darf doch die Verschmelzung nicht so weit gehen, daß wir nur uns selbst in der Natur und gar nicht mehr sie selbst in ihrer Eigenart und Selbständigkeit erleben. Nicht das ist das echte Naturgefühl, das die Natur zum Echo, zum Spiegel unserer eigenen Stimmungen werden läßt. Nicht der sentimentale oder elegische Naturgenuß, der eigentlich nur ein Selbstgenuß ist, ist der richtige, auf den es ankommt. Damit sind auch die sogenannten lyrischen und romantischen Naturschwärmereien als unechte Naturliebe gekennzeichnet. Die Gefühle der Sehnsucht, der Resignation usw. suchen ein Unwirkliches; sie schweifen hinüber in eine andere Welt. Und wie sie in einem andern Raume sich ergehen, so beziehen sie sich auch auf eine andere Zeit. In der Resignation und der Sehnsucht, sagt Simmel einmal (Lebensanschauung S. 81), »stellt sich die Seele irgendwie jenseits der Bedingtheiten der Zeit«; damit bekommen diese Gefühle eine künstlerische Färbung. Wie das Kunstwerk eine Welt für sich, seinem Orte nach ein Jenseits ist, so ist es auch ein Jenseits der Zeit; es ist zeitlos, ewig. In dem Naturerleben dagegen, in der »intensiven Unmittelbarkeit des Lebens« sind wir ganz eingefangen in die Gegenwart. Wie die Natur immer Wirklichkeit ist, so ist sie auch immer Gegenwart, — eine Gegenwart freilich, die ebenso ihren zeitlichen Unendlichkeitshorizont hat, wie ihre Wirklichkeit den räumlichen, und so gibt es denn in ihr auch ein Indiefernestreben, das jenem romantischen Sehnen nach einer andern Welt zum Verwechseln ähnlich sieht.

Zu dieser Distanzlosigkeit und Gegenwartsumsponnenheit liefert nun ein neues Moment des ästhetischen Naturerlebnisses einen erheblichen Beitrag: die Teilnahme aller Sinne an ihm. Das Kunstwerk, das nur einem Sinne zugänglich ist, berührt mit seinem Kreise unsern Lebenskreis gleichsam nur in einem Punkte; beide Kreise fallen auseinander. Der Kreis der Natur hat mit dem unsern viele Punkte gemeinsam, so

viele, daß beide miteinander zusammenfallen. Alle Sinne vereinigen sich zur Erzeugung des Naturerlebnisses. Wie ich mit allem und jedem in der Natur verbunden bin, wie weder ich gegen die Natur noch sie gegen mich isoliert ist, so ist auch die Weise meines Naturempfindens keine einseitige, in sich gegen andere Weisen des Empfindens abgegrenzte. Mein Naturgenuß ist nicht allein auf mein Sehen der Natur gegründet; die Laute in ihr, das Brausen des Meeres, das Rauschen der Bäume, das vielstimmige Konzert der Vögel oder auch die hörbare traumhafte Stille — sie gehören ebensogut mit zu meinem Naturgenusse wie das Schauen auf die Dinge. Ja, auch der Duft des Waldes oder der Seegeruch, die kräftige leichte oder dumpfe schwere Luft, die Tast- und Temperatur- und Raumempfindungen — sie alle sind Elemente meines Naturerlebens.

»Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluß,
Es dringt der Sonne goldner Kuß
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.«

Mörike, Im Frühling.

Wenn ich mit der ganzen Natur in Einheit leben, in ihr mich verlieren soll, so darf keiner der Wege versperrt sein, auf denen sie in mich eindringen, kein Tor, durch das ich sie einatmen kann. Eben dadurch, daß die Natur durch alle Pforten meiner Sinne zu mir kommt, dadurch wird sie erst selbst zu einer einheitlichen mich überwältigenden Macht, zu einem Meere, in das ich tauche, in dem ich schwimme. Ja eigentlich ist es nicht einmal die Gesamtheit der Sinne, durch die das naturästhetische Erlebnis in mich eindringt, sondern ein zwischen ihnen sich ausbreitendes gemeinsames Medium der Zuleitung. Natur ästhetisch erlebt ist nicht mehr Gegenstand, sondern Element. »Die sternenhelle Nacht ist nun mein Element geworden« (Hyperion an Bellarmin). Darum wird auch das Elementarische in der Natur als das eigentlich Reizende und Wesentliche in ihr gepriesen: die mütterliche Erde, das weiche spielende oder wild aufrauschende Wasser, der reine Äther, die göttliche Sonnenwärme, der Sturmwind, die milde Luft. Ein kindliches Sichhineinschmiegen in so ein umfangendes Element ist die wahre Hingabe an die Natur; in ihr wird die Wonne und Seligkeit des Naturerlebens, wird die Erlösung des Menschen von allen Lasten und Kümmernissen des Lebens am tiefsten gefühlt. »Allen drang die mütterliche Luft ans Herz, und hob sie und zog sie zu sich. Und die Menschen gingen aus ihren Türen heraus, und fühlten wunderbar das geistige Wehen, wie es leise die zarten

Haare über die Stirne bewegte, wie es den Lichtstrahl kühlte, und lösten freundlich ihre Gewänder, um es aufzunehmen an ihre Brust, atmeten süßer, berührten zärtlicher das leichte klare schmeichelnde Meer, in dem sie lebten und webten. O Schwester des Geistes, der feurig mächtig in uns waltet und lebt, heilige Luft! wie schön ists, daß du, wohin ich wandre, mich geleitest. Allgegenwärtige, Unsterbliche!« (Hyperion an Bellarmin). Nicht das Physische des Elementes ist es also im Grunde allein, was hier ästhetisch erlebt wird, sondern ein Geistiges und Seelisches, das sich eben nur als Element erfassen, bezeichnen läßt, und dementsprechend drückt die Mitwirkung aller Sinne bei der Vermittlung des ästhetischen Naturgenusses ihn nicht in höherem Grade zu einem rein physischen herab, als es die Vermittlung eines einzelnen Sinnes dem ästhetischen Kunstgenusse gegenüber tut.

Natur ist Element, nicht Gestalt, ebenso wie wir selbst — uns in sie auflösend — unsere Abgeschlossenheit, unsere Gestalthaftigkeit preisgeben. Wäre Natur Gestalt, so wäre das Zusammenwirken unserer verschiedenen Sinne zu ihrem Zustandekommen unmöglich. Denn jede Form, die sichtbare des organischen Gebildes, die hörbare der Melodie ist nur für einen der Sinne vorhanden, kann nur erzeugt werden dadurch, daß wir uns auf den Gebrauch eines einzigen unserer Sinnesorgane beschränken und alle Eindrücke, die uns durch andere Werkzeuge der Empfindung zugeleitet werden, als störend ausschalten. Obwohl aber Natur nicht Gestalt ist, ist sie dennoch ein Werk unseres Schöpfertums. Es scheint mir ein Irrtum zu sein, anzunehmen, daß jedes Erzeugnis ein Gebilde sein müsse — so wie umgekehrt vielleicht auch nicht jedes Gebilde im strengen Sinne ein Erzeugnis zu sein braucht —, daß Form die einzige Tat sei, die unser Ich an dem Gegebenen vollbringen könne. Das Gegebene ist als solches genau so wenig gestaltlos im Sinne der positiven Kontinuität, wie es gestaltet ist, sich negierend diskret gegen anderes absetzt. Für das Gegebene ist es ganz gleichgültig, ob wir die Landschaft unendlich sehen oder endlich, ob wir am Horizonte betonen, daß er den Erdboden, das Meer abschließt oder daß er sich nicht fassen läßt, immer weiter ins Nebelhafte flieht — ob wir den Himmel betrachten als die gewölbte über die Erde gestülpte Glocke, an dessen Sphären die Gestirne befestigt sind, oder ob wir das Auge hineintauchen lassen, um einen Ruhepunkt zu finden, und es dann tiefer und tiefer sich verliert und seines Suchens kein Ende ist. Unendlichkeit ist nicht gegeben. Unendlichkeit ist ein Licht, das der Geist über die Dinge ausgießt. Unendlichkeit ist ein Jauchzen und eine Schwermut der Seele. Was ist denn ästhetische Natur, gefühlte Natur? Doch nicht das Land, dessen Flächeninhalt der Geometer ausmißt, dessen Ertrag der Landwirt be-

rechnet, dessen Aussichten als Gelände der Stratege oder der Sportsmann in Erwägung zieht? Natur ist eine ebenso radikale Transposition des Gegebenen wie die Kunst, nur in entgegengesetzter Richtung. In der Kunst heben wir die Form aus der Welt heraus, machen sie zu einem Selbständigen, verabsolutieren sie; in der Natur erlösen wir die Welt — und uns — von der Form. Als Schöpfer des Kunstwerkes sind wir Parmenides, und walten im Reiche des starren unveränderlichen Seins, der zeitlos ewigen Form; als Schöpfer der Natur sind wir der Heraklit, der die Dinge in einen rastlosen Strom, ein dauernd sich wandelndes Geschehen hineinwirft und alle Einzelheiten in einem glühenden Schmelztiegel verdampfen läßt. Nun aber glaube ich, daß die Kunst zuletzt doch die höhere Macht hat und die platonische Synthese von Ruhe und Bewegung, von Gestalt und Ungestalt vollzieht.

Kunst und Naturgefühl sind in einer ständigen Entwicklung begriffen. Die Antike, welche die Grenzenlosigkeit ablehnt, kennt keinen Naturgenuß in unserem Sinne. Ihre Welt war eine Ordnung, ein Kosmos, die griechische Landschaft ein begrenzter Bezirk, nur in der hellsten und zugleich traumhaftesten Stunde des Mittags aus ihrer beruhigenden Umfriedung aufgeschreckt, nur hier von einem tieferen Schauer berührt. Mit Pan dringt das außerkosmische Chaos, die Unendlichkeit ein in diese Welt und macht sie dem klassischen Menschen unheimlich, während uns gerade dann heimlich, heimisch in ihr zu Sinne ist. Die Antike erlebt die Natur noch in der Kategorie des Künstlerischen. Und wie die Natur sich hier noch nicht völlig von der Kunst gelöst hat, so steht die Kunst noch in der Natur, in der »gegebenen« Natur, dem gemeinsamen Mutterschoße beider. Sie ist noch die Verklärung und Erhöhung dieser Natur, ist noch von einem gegenüberstehenden Sein empfangen, nicht freie Tat eines Ich. Sie ist als reine Gestaltung einerseits erst noch der volle Gegensatz zu unserem modernen Naturgefühl und somit ganz Kunst; anderseits aber der modernen, die Gegensätze in sich begreifenden Kunst gegenüber noch nicht ganz Kunst. Kunst und Natur sind noch beide vorwiegend Gebilde und darin einander ähnlich; erst als reine Erzeugnisse treten sie völlig auseinander. Erst wenn Natur als eine besondere Art der Schöpfung angesehen wird, läßt sie sich in eine Parallele zur Kunst bringen; erst dann ist Natur nicht mehr ein »als ob«, eine Illusion und Vorstufe der Kunst, sondern ein eigenes ästhetisches Reich. Erst so können aber auch die Reiche von Kunst und Natur ineinander hineinreichen, können beide ineinander übergehen — weil das Subjekt ihnen gegenüber auf demselben Niveau bleibt —, kann sich zwischen ihren Polen eine Skala spannen von mehr oder minder geformten Kunstwerken, kann Kunst in dem einen Sinne als ein Überbau über beide

betrachtet werden, während es in einem anderen Sinne das Gebilde Hervorbringende, der Gegensatz zur Natur ist, und wieder in einem dritten Sinne das gemeinsame schaffende Prinzip, das in seine Arten Kunst und Natur auseinandertritt. Mit dem »Fortschreiten« der Kunst zu einer Produktion, welche die beiden unmeßbar weit auseinanderstehenden Gegensätze der modernen Natur und des modernen Kunstgebildes, des *l'art-pour-l'art* übergreift und in sich begreift, ist natürlich nicht gemeint, daß die späteren Kunstwerke besser und wertvoller sind als die früheren. Trotzdem aber soll mit der Billigung einer Synthese oder Überwindung der Dualität nicht etwa die eingetretene Differenzierung — auch die Kunst als Gebilde hat sich in ihrer Richtung entwickelt, nicht nur die Natur als Erzeugnis — verurteilt und ihre Rückgängigmachung anempfohlen werden. Die Einheit, welche die Kunst vollbringen soll und in vielen Fällen auch schon vollbracht hat, ist ganz anderer Art als jene Ungeschiedenheit der antiken Kunst und Natur.

»Natur« zerstört die Grenzen, löst die Form der Naturdinge; Kunst enthebt die Form der gegebenen Natur. Aber solange sie die Form noch aus dem Gegebenen der Natur heraushebt, hält sie sich auch noch an die Natur, haftet sie noch an ihr. Es ist noch die alte Kunst, die schöne Kunst, die Kunst des Gegenständlichen, die so tut. Ihr Gegenstand hat immer schon selber eine Form, obgleich erst die Kunst sie an ihm erzeugt; es ist immer noch die Form dieses Gegenstandes, des Menschen, des Tieres usw., die sie ablöst und erlöst. Die moderne Kunst hat sich nicht nur freigemacht von der Schönheit des Gegenstandes im Sinne des »Mittleren«, sondern sie ist auf dem Wege dazu, sich von seiner Form als einer individuellen gegenständlichen Form zu befreien. Sie nimmt gar nichts mehr vom Gegenstande auf, sondern schafft frei aus dem Punkt der Intensität, der Innerlichkeit heraus. Ihre Form kann die Formlosigkeit in sich schließen, weil sie nicht mehr gegenständliche Form ist, sondern höhere, übergegenständliche Form. Das Gedicht z. B. drückt ja auch das Naturgefühl aus, d. h.: erst geschieht die Auflösung aller Naturformen, aller Gegenstände und ihrer Formen, derjenigen Formen, zu deren Schöpfung das Gegebene Anlaß bietet und dann — oder vielmehr zeitlich zugleich — wird diese aufgelöste Welt in eine Form genommen, die gar nicht mehr gegenständlich ist, sondern rein dem künstlerischen Individuum entstammt. Zu diesem Verfahren der Dichtung strebt auch die moderne Malerei und Skulptur. Für die Kunst der Renaissance gilt noch dasselbe, was für die hellenische Kunst gilt — soweit es überhaupt »gilt«; alle Schemata gelten ja nur mehr oder weniger angenähert. — In derselben Stunde, in der Giordano Bruno das neue Natur-

gefühl in sich erstehen fühlt, wird jene Kunst des Unendlichen geboren, die wir die Kunst des Barock nennen; jene Kunst, die in die architektonische und geometrische Form das Schwellende, Bewegte der Natur aufzunehmen weiß, und für welche die Dinge anfangen, unterzugehen im Lichte, im Element. Natur als Element wird das Motiv der neuen Malerei, deren Höhepunkt der Impressionismus ist. Und in den Übergang zum Expressionismus fällt die Peripetie dieser modernen Kunst; als reines Element wird die Natur zur reinen Stimmung, zur bloßen Intensität des Gefühls. In dieser Intensität fällt sie zusammen mit dem innersten Punkte der Subjektivität selber, und jede Kunstwerdung ist fortan ein Herausgebären aus dieser Subjektivität, eine rein künstlerische und individuelle Formung. Die Notwendigkeit dieses Umschwunges bedingt den kritischen Punkt unserer heutigen bildenden Kunst (der wieder in der Poesie eine hier nicht zu erörternde Parallele hat); ob diese Krisis in der richtigen Weise überwunden werden wird, d. h. ob sich der große Künstler finden wird, der die neue Kunst in völlig überzeugender, nicht mehr anzuzweifelnder Weise Wirklichkeit wird werden lassen, davon hängt das Schicksal dieser Kunst jetzt ab.

VIII.

Über Wertung und Wirkung von Werken der bildenden Kunst[1]).

Von

Otto Loewi.

Wenn wir Werken der bildenden Kunst gegenübertreten, so werden wir schon im ersten Moment sie scheiden in solche, die uns gleichgültig sind, und solche, die uns etwas bedeuten. Die Art der Stellungnahme ist wesentlich abhängig von der Art und, wenn ich so sagen darf, vom Vorleben des Betrachters. Oft oder vielleicht meist ist der erste Eindruck nicht oder nicht hauptsächlich bestimmt durch künstlerische, sondern durch außerkünstlerische Momente; daher ist er mehr oder weniger gleichzuwerten Geschmacksäußerungen auf ganz anderen als künstlerischen Gebieten und sagt so oft weniger aus über den Wert des Kunstwerkes als solchen als über den Wert des betrachtenden Individuums. Die meisten Betrachter beanspruchen auch gar nicht Kunstrichter zu sein; es genügt ihnen der Genuß, gleichviel, ob das Werk Kunstwert besitzt oder nicht.

Nun gibt es aber anderseits viele, die das Bedürfnis haben nach einem wenn auch nicht allgemeingültigen so doch dem Wesen des Kunstwerks an sich Rechnung tragenden Werturteil.

Die folgenden Erörterungen sollen daher der Frage gelten:

1. ob und inwieweit ein Werturteil möglich ist und
2. in welchem Verhältnis es zur Wirkung steht.

Es kann meines Erachtens keinem Zweifel unterliegen, daß die Wertung von Kunstwerken deren besonderem von anderen zu beurteilenden Erscheinungen abweichenden Charakter Rechnung tragen muß; es müssen sich also die Normen ausschließlich oder wesentlich aus dem besonderen Sinn der künstlerischen Darstellung ableiten lassen, mit anderen Worten: die Beurteilung des Wertes einer künstlerischen Leistung wird sich danach richten müssen, ob diese mehr oder weniger dem Sinn allen Kunstschaffens entspricht.

---

[1]) Nach einem Vortrag.

Was ist nun der Sinn der künstlerischen Darstellung?

Wollen wir nicht von vornherein mit unbeweisbaren Hypothesen arbeiten, so können wir ihn mit Konrad Fiedler [1]) nur von der Seite der Entstehung der Kunstwerke fassen. Ihre Entstehung aber verdanken die Kunstwerke dem besonderen Bedürfnis und der besonderen Befähigung des Künstlers, das Erleben der Welt, der inneren und der äußeren, von der Seite der Anschaulichkeit, der Sichtbarkeit zu erfassen, und zwar ausschließlich von dieser. Die Anschaulichkeit der Dinge ist nun nicht etwa etwas schlechtweg, mithin für jedermann Gegebenes, sie entsteht vielmehr erst durch eine besondere Tätigkeit, muß in jedem einzelnen Fall erst geschaffen werden. Das klingt so ohne weiteres unglaubhaft und seltsam; man sollte doch glauben, daß jeder, der Augen hat, auch ein anschauliches Bild der Dinge hat. Bei genauerem Zusehen werden wir aber gewahr, daß wir gewöhnlich außerordentlich wenig von der sichtbaren Erscheinung der Dinge uns zum Bewußtsein bringen. Das liegt zunächst an dem, daß wir in der Regel gar nicht zu dem Zweck schauen, zu dem der Künstler ausschließlich schaut, nämlich: um ein Bild von den Dingen zu gewinnen; das Sehen ist in der Regel gar nicht Selbstzweck, sondern dient ganz anderen, oft z. B. utilitarischen Zwecken. Es ist bekannt, daß wir selbst von Menschen, mit denen wir dauernd oder oft zusammen sind, nicht einmal die Augenfarbe wissen und sie erst daraufhin besonders betrachten müssen. Aber selbst da, wo wir schauen, nur um ein Bild zu gewinnen, kommt uns das Geschaute meist nicht in seiner Totalität zum Bewußtsein, weil wir uns auf Teile des Sichtbaren konzentrieren, und infolgedessen sind wir auch meist nachträglich außerstande, es auch nur in der Erinnerung zu reproduzieren; wir glauben dann, wir haben es vergessen; meist aber haben wir es gar nicht perzipiert und so können wir es uns auch nicht einprägen. So wissen z. B. die wenigsten Menschen selbst nach langer Betrachtung eines Figurenbildes, was für eine Farbe die darauf dargestellten Kleider haben.

Danach könnte man glauben, daß wir nur die Aufmerksamkeit auf die Erwerbung eines anschaulichen Bildes zu konzentrieren brauchten, um es zu gewinnen. Weit gefehlt: wir wüßten gar nicht, wie wir uns dabei anstellen sollten. Was die Sichtbarkeit eines Dinges ausmacht, sind zahllose Elemente, die wir ohne spezielle künstlerische Begabung nicht entdecken können, auch wenn wir wollten. Anders der Künstler: auf dem Wege der Intuition erfaßt er die Elemente, die in ihrer Verbindung die Dinge erst anschaulich machen; der Künstler

---

[1]) Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. Herausgegeben von Hermann Konnerth. R. Piper und Co., München 1913.

erschafft also die Anschaulichkeit erst, und zwar ist das seine dauernde Tätigkeit; denn ihm ist ja die Welt nur Erscheinung, und ihr Wesen, das er sich geistig anzueignen bemüht, beruht ihm ausschließlich in der Erscheinung, in der sichtbaren Gestalt der Dinge. Hinter die Fähigkeit und Neigung zu anschaulicher Vorstellung treten alle anderen menschlichen Interessen an der Welt des Seins zurück.

Diese Dauerproduktion von anschaulichen Vorstellungen durch den Künstler tritt nun zeitweise in Erscheinung im Kunstwerk; dies hat jene also zur Voraussetzung und bedeutet zunächst ihre Verdichtung zu einer schärferen Fassung oder Formung in einem bestimmten Fall, die man als inneres Gesicht oder als Idee des Kunstwerkes bezeichnen kann. Das Wesentliche und Unterscheidende an der künstlerischen Idee gegenüber anderen Ideen ist also die Tatsache, daß sie anschaulich ist. Wenn der Nichtkünstler sagt: »Ich werde eine Madonna malen«, so bedeutet das nichts; denn er stellt sich irgend etwas Unanschauliches vor, aber er sieht nichts dabei. Der Künstler aber sieht die Madonna, die er malen will. Daß die Idee nur dann künstlerische Idee ist, wenn sie schon Anschaulichkeit angenommen hat, gilt übrigens für jede Kunst. Wenn nun das Bild in der Vorstellung auch schon vorhanden, so ist es doch noch nicht darin voll entwickelt; dazu gelangt es erst durch einen weiteren Prozeß, nämlich durch die künstlerische Gestaltung. Das Verhältnis dieser Gestaltung zur Idee wird hübsch und klar illustriert durch die Bemerkung eines Künstlers, die ich jüngst bei Hermann Bahr[1]) gelesen habe; er sagte: »Meine geistigen Bilder sind so klar, daß, wenn ich nicht zeichnen könnte, ich sagen würde, daß ich sie zeichnen könnte.« Das innere Bild ist also nicht so klar, daß seine Ausgestaltung zum Kunstwerk nicht noch eine große Aufgabe wäre; die Gestaltung ist keineswegs nur Anwendung der Technik, vielmehr auch noch eine weitere Ausarbeitung, Entwicklung der Idee; und natürlich bedarf der Künstler dazu der Technik. — Die Grenze zwischen Idee und Gestaltung ist wohl schwer zu ziehen. Das Hauptthema der Eroica ist vor Beethoven schon Mozart eingefallen und Mozart hat daraus die Ouvertüre zu dem anmutigen Stück »Bastien und Bastienne« gemacht. Ist das nur Verschiedenheit der Gestaltung oder ist nicht die verschiedene Gestaltung Ausdruck und Entwicklung verschiedener musikalischer Ideen über das gleiche Thema? Wer wollte das entscheiden?

Schon daraus, daß die Anschaulichkeit der Dinge nicht *a priori* gegeben ist, sondern jedesmal neu geschaffen werden muß, geht hervor, daß sie verschieden ausfallen muß, je nachdem, was die Phantasie

[1]) Hermann Bahr, Expressionismus. Delphin-Verlag, München 1918.

der einzelnen aus den Wahrnehmungsvorstellungen macht, wie sie sie verarbeitet; und das ist wieder abhängig von der Art der Persönlichkeit. Schon der Nichtkünstler verarbeitet die gleiche Gesichtsempfindung nicht immer zur gleichen Vorstellung; er sieht z. B. mit den »Augen der Liebe« anders als sonst. Der Dichter Hölty singt: »Röter blühet Tal und Au, grüner wird der Rasen, wo die Finger meiner Frau Maienblumen lasen.« Jeder Mensch würde auch das gleiche Vorstellungsbild anders gestalten. Das können wir daraus schließen, daß jeder Mensch eine andere Handschrift schreibt.

Viel gewaltiger sind natürlich die Unterschiede im »Sehen«, d. h. im geistigen Aufnehmen, und dann im Gestalten der empfangenen Wahrnehmungsvorstellungen bei verschiedenen Künstlern vermöge der ihnen eigenen, verschieden anschaulichen Phantasie. Auf die Unterschiede im einzelnen kann ich nicht eingehen, weil die Probleme der Künstlerpsychologie, um die es sich dabei handelt, ungelöst und vielleicht unlösbar sind. Nur eines möchte ich herausheben. Die Umwandlung einer Gesichtsempfindung durch ein und denselben Künstler kann verschieden weit gehen. Der Künstler muß ja nicht nur wiedergeben was er sah, er kann z. B. in der Absicht, einen bestimmten Eindruck, den er hat, zu verstärken, das, was er sah, noch weiter umwandeln.

Die hier vorgetragene Auffassung vom Wesen der Kunst, das also ausschließlich aus der eigentümlichen Veranlagung des Künstlers abgeleitet wird, genügt allein schon, um die gewaltige Bedeutung, die die bildende Kunst für unsere geistige Entwicklung besitzt, klar aufzuzeigen. Danach ist die Leistung der Kunst für unsere Erfassung der Welt von ähnlicher Bedeutung wie die der Wissenschaft. Beide lehren uns die Welt von einer besonderen Seite nehmen; die Wissenschaft von der Seite der Kausalität, die Kunst von der Seite der Anschaulichkeit. Anselm Feuerbach gab dem entwickelten Gedanken die Prägung: »Die Kunst sieht das Wesen in der Erscheinung, die Wissenschaft die Erscheinung im Wesen.« Durch die Kunst lernen wir also die Welt in des Wortes eigenstem Sinn erst »sehen«. Ich kann natürlich nur an wenigen Beispielen dartun, was wir der Kunst in diesem Sinn verdanken. Das Sehenlernen erstreckt sich einmal auf die allen Dingen gemeinsamen Erscheinungsweisen; um nur Grobes anzuführen, erwähne ich, daß wir linear, plastisch, malerisch sehen gelernt haben. Es erstreckt sich ferner das Sehenlernen auf das Dargestellte selbst. Und zwar war die Kunst bis auf unsere Tage fast reine Gegenstandskunst. Gerade um das anschauliche und nur anschauliche Wesen des Gegenständlichen uns zu vermitteln, ist die Kunst unentbehrlich; denn wir pflegen im gewöhnlichen Leben die Gegen-

stände fast nie losgelöst von ihrer mehr oder weniger zufälligen Umgebung und von anderen unwesentlichen Zutaten zu sehen. Die Gegenstände erscheinen uns daher in der Regel mehr als beziehungsreiche Teile von anderem, denn als selbständige Eigenwesen. Erst die Kunst macht sie dazu und verleiht ihnen Eigendasein und Eigenleben und damit unser Interesse, dadurch, daß sie sie aus ihrer Umgebung isoliert, herausstellt und gegen die Umwelt abschließt schon rein äußerlich, z. B. das Bild durch den Rahmen, die Skulptur durch leeren Hintergrund. Dies Selbständigmachen des Gegenstands ist ein wesentlicher Teil der künstlerischen Betätigung; die Mühe des Künstlers bei der Wahl des Standpunktes dem Darzustellenden gegenüber und der Anordnung im Werk selbst, alles läuft darauf hinaus, das Darzustellende zur selbständigen Geltung zu bringen. Das Gelingen beweist die Künstlerschaft. Das Sehenlernen durch die Kunst ist natürlich nicht abgeschlossen, sondern geht immer weiter. Wir sehen schon viel mehr als frühere Jahrhunderte. Solche *(sit venia verbo)* Augenmenschen wie die Künstler der Renaissance haben Luft und Licht nur selten gesehen; auf ihren Bildern kann man meist bestenfalls erkennen, daß nicht Nacht ist; ob aber Sonnenschein oder nicht, oder gar Morgen- oder Abenddämmerung, bleibt unklar. Luft und Licht als wesentliche Elemente der Sichtbarkeit wurden vom Künstler viel später entdeckt oder doch betont. Seitdem sind sie uns so geläufig geworden, daß sie sogar unsere Freude an der Landschaft in der Natur wesentlich mitbestimmen. Beweis: die Freude an der Ebene, der sogenannten einfachen Landschaft, die nichts als Luft und Licht dem Auge bietet. Und was wird uns die Zukunft noch bringen? Damit, daß sie unser Weltbild nach einer wesentlichen Seite vervollkommnet, befriedigt die Kunst gleichzeitig eines unserer stärksten Bedürfnisse, nämlich das nach Anschaulichkeit im allgemeinen. Und danach verstehen wir ihre hohe allgemeine Wertung erst recht. Das Anschaulichmachen ganz im allgemeinen ist offenbar ein notwendiges Mittel für uns, zu verstehen; ich erinnere daran, wie das Verständnis abstrakter Begriffe durch anschauliche Beispiele oder durch Bilder gefördert wird. Aber auch sonst stellen wir die Dinge heraus, außer uns, und machen sie dadurch sinnfällig, um weiter zu kommen; dahin gehört vielleicht auch, daß wir das Bedürfnis nach Aussprache haben, um uns selbst über Dinge klar zu werden. Schließlich sehe ich auch eine Seite der Bedeutung des Dichters darin, daß er durch völlige Konzentration auf das Gemüt unklare Gefühle zum klaren Bewußtsein bringt, genau so wie der darstellende Künstler durch konzentriertes Streben nach Anschaulichkeit undeutliche Vorstellungen anschaulich macht.

Wir sind nunmehr so weit in den Sinn der bildenden Kunst eingedrungen, daß wir auf die Frage nach der Wertung von Kunstwerken eingehen können.

Entsprechend unserer Auffassung vom Wesen der Kunst könnten wir vielleicht zur Entscheidung der Frage, ob wir es mit einem Kunstwerk zu tun haben oder nicht, sagen: ein Werk hat dann als Kunstwerk zu gelten, wenn es dem reinen Trieb entspringt, Gegenständliches anschaulich zu erfassen, und wenn es dem Bildner gelungen ist, die erfaßte Anschaulichkeit zu gestalten, d. h. zum Ausdruck zu bringen. Damit scheidet schon eine große Reihe von Werken aus der Reihe der Kunstwerke aus, alle die nämlich, bei denen nicht allein das künstlerische Streben nach Anschaulichkeit, sondern auch irgendwelche außerkünstlerische Tendenzen den Pinsel oder den Meißel geführt und nichts Künstlerisches zuwege gebracht haben. Eine niedere Art solcher außerkünstlerischer Tendenzen stellt die Spekulation auf Neigungen des Publikums dar, seien diese nun sentimentaler, spannender oder welcher Art immer. Solche Übung nennen wir: Kitsch. Eine höhere Art stellen Werke dar, bei denen nicht gerade die Gewinnabsicht, sondern irgend eine andere, außerästhetische Tendenz das Primäre ist, so daß das Werk nur eine nachträgliche Illustration zu irgend einer vorgefaßten Idee darstellt; die sogenannten Nazarener z. B. waren fromm und wollten dem malerisch Ausdruck geben; eigene anschauliche Phantasie hatten sie nicht; so machten sie eine Anleihe bei den Bildern Rafaels. Die Künstler pflegen solche Kunst treffend als »Literatur« zu bezeichnen. Alle solche Werke, die nicht aus künstlerischer Notwendigkeit entsprungen sind, verstoßen gleichzeitig gegen das, was allein man künstlerische Wahrheit nennen sollte. Anderseits aber werden wir nun kaum geneigt sein, Werke, die den obigen Anforderungen genügen, schlechthin als Kunstwerke zu bezeichnen. Die obige Forderung stellt weniger einen Maßstab zur Beurteilung dar, als vielmehr eine Voraussetzung, ohne deren Erfüllung von Kunst überhaupt nicht die Rede sein kann. Wenn ein Knabe sich bemüht, eine Kugel zeichnerisch anschaulich zu gestalten und es ihm restlos gelingt, so können wir das Ergebnis meinethalben als Kunstwerk bezeichen. Ich werde aber kaum auf Widerstand stoßen, wenn ich dies Kunstwerk als ein kleines Kunstwerk bezeichne. Wenn wir anderseits hören, wie Hans von Marées Jahre und Jahre schwer gerungen hat, anschauliche Vorstellungen, die er sich vom Zusammenhang von Natur und Menschentum machte, bildnerisch zum Ausdruck zu bringen, und ihm dies selbst nach seiner eigenen Überzeugung nie voll gelungen ist, sei es, daß seine Vorstellungen nicht anschaulich genug waren oder daß es ihm an Gestaltungskraft fehlte, so hat er zwar im

Gegensatze zum Knaben, was er wollte, nicht gekonnt, wir werden ihn aber doch im Gegensatze zum Knaben einen Künstler nennen. Entscheidend für unser Urteil ist der streng genommen quantitative, faktisch qualitative Unterschied in der Aufgabe, die sich der Knabe einerseits, Marées anderseits stellten. Bei der Aufgabe des Knaben ist kaum die Möglichkeit produktiver Phantasiebetätigung gegeben, es muß aber ein gewisses Mindestmaß von künstlerischer Aufgabe vorliegen, d. h. es muß etwas zu dem hinzukommen, was von vornherein für jedermanns Anschauung gegeben. Es genügt z. B. nicht eine Wiedergabe der Natur, wie sie vollständiger und besser der photographische Apparat besorgt, darum nicht, weil sie nicht mehr an Anschaulichkeit gibt als was ich in der Natur selbst anschaulich sehe, und das ist ja, wie wir darlegten, sehr wenig. Graf Schack sagt einmal: »Nur der Handwerker kopiert die Wirklichkeit, der Künstler stellt sie so dar, wie sie erscheint, nachdem das Bild durch seine Seele gegangen ist.« Erst der Künstler erschafft die Anschaulichkeit durch eigenes Zutun, und wir werden ihn um so höher stellen, je schöpferischer er ist, je größer seine Persönlichkeit, je mehr er daher zum gegebenen Vorstellungsgehalt aus eigener Phantasie bringt, je größer also der anschauliche Neugehalt in seinen Werken ist. Es soll nun nicht geleugnet werden, daß dieser Maßstab, falls wir keine Einschränkungen machen, auch den äußersten Individualismus als künstlerisch berechtigt anerkennt. In der Tat sehe ich nicht, wo die Grenze grundsätzlich gezogen werden könnte, ohne daß wir uns auf einen normativen Standpunkt stellten, der der Kunst Aufgaben und Grenzen setzt. Jedenfalls ist mit Recht der Standpunkt schon längst überwunden, der die Treue gegen die Natur, wie wir, die Nichtkünstler, sie sehen, verlangt. Es ist meines Erachtens die Grenze nicht abzustecken, über die hinaus Künstler einer bestimmten anschaulichen Vorstellung zuliebe z. B. nicht weglassen oder übertreiben sollten; wir sehen ja oft ganze Gestalten oder nur Teile übermäßig in die Länge gezogen oder sonstwie stilisiert. Wenn wir nach der Ursache forschen, erkennen wir, daß z. B. der Eindruck des Feierlichen hervorgerufen werden sollte. Oft sind Gründe maßgebend, die in der äußeren Bestimmung des Werkes liegen; in der ägyptischen Kunst sehen wir solche Stilisierung zu einer Zeit, wo gleichzeitige lebensvolle realistische Darstellungen Zeugnis davon ablegen, daß nicht etwa Nichtanderskönnen Ursache der seltsamen Stilisierung war. In all diesen Fällen ist äußerste Zurückhaltung geboten mit dem Urteil: sinnlos oder gar verrückt. Zuvor muß mindestens die oft schwer lösbare Aufgabe gelöst sein, die Absicht des Künstlers zu erkennen; aber selbst angenommen, es wäre das geglückt: was ist sinnvoll, was ist sinnlos?

Fließen nicht die Grenzen oft ineinander wie zwischen gesund und krank? Und dann: der Verstand dürfte in Sachen höherer geistiger Bedürfnisse, gar der Kunst, kaum der einzige zuständige Richter sein. Ein weit besserer ist die Zeit, und so überlassen wir das Urteil besser ihr, als daß wir uns voreilig auf Normen festlegen. Jedenfalls ist das Vorkommen von Fällen sogenannter Vergewaltigung der Natur nicht geeignet, den Satz zu erschüttern, daß der Wert eines Kunstwerkes durch die Größe der schöpferischen Kraft und des davon abhängigen Neugehalts an Anschaulichkeit bestimmt wird.

Gibt es nun einen Maßstab zur Bemessung dieser Größen im Einzelfall?

Auch hier heißt es prüfen, ob es uns nicht weiterbringt, wenn wir vom Sinn des Kunstwerkes, wie wir ihn auffaßten, ausgehen. Der Künstler sieht das Wesen der Dinge in ihrer anschaulichen Gestalt. Um es zu finden isoliert er sie, wie wir sahen, aus der ihr Eigenwesen verschleiernden zufälligen Umgebung. Aber auch dann haften noch allemal der Einzelerscheinung unwesentliche, mehr zufällige Züge an. Ich möchte nun glauben, daß wie auf anderen Gebieten so auch hier der Künstler die größere Schöpferkraft besitzt, der das Wesentliche vom Unwesentlichen der Erscheinungen zu trennen weiß und durch diese Vereinfachung das einzelne zum Typus erhebt. So haben die großen Porträtisten Menschentypen geschaffen. Jedenfalls huldigt die durch des Gedankens Blässe nicht angekränkelte instinktive Meinung aller Zeiten der hier geäußerten Auffassung; sie liebt im Künstler wie im Dichter den Seher, der das wahre, das ist durch nichts Zufälliges entstellte Wesen der Dinge sieht. Wir sagen: der Apfel ist wie gemalt; wir meinen damit: er nähert sich dem von Zufälligkeiten freien Typus. »Das« Idealbild der Dinge existiert natürlich nicht. Die großen Künstler schaffen vielmehr etwas, was uns als solches erscheint, weil es dunklen Vorstellungen in uns begegnet, sie klärt und damit ein Streben in uns befriedigt. Die verschiedenen Künstler sehen selbstverständlich das Wesen der Dinge in verschiedenem. Wofern die Gestaltung ihrer Vorstellung entspricht, weiß ich nicht, wie man aus der Verschiedenheit künstlerische Rangunterschiede ableiten kann. Es handelt sich dabei um Unvergleichbares. Die Frage: wer ist größer, Schiller oder Goethe? ist zur Persiflage auf derlei geworden. Wir schließen also: ein Künstler ist um so größer, je mehr er mit der Darstellung des einzelnen gleichzeitig einen Typus schafft. Ob aber der Typus so oder so beschaffen, bedingt an sich keine verschiedene Wertung. Anders steht es dagegen mit der Frage, ob etwa der Vorwurf als solcher, den der Künstler wählt, bei gleicher Durchführung, eine verschiedene Wertung der künstlerischen Leistung begründet, ob,

um ein geläufiges Beispiel anzuführen, die Darstellung einer Madonna rein künstlerisch mehr bedeutet als die Darstellung einer Rübe. Erst hieß der Satz: die gutgemalte Rübe ist besser als die schlechtgemalte Madonna. Das ist eine Binsenwahrheit, denn es heißt nichts anderes als: ein gutgemaltes Bild ist besser als ein schlechtgemaltes Bild. Liebermann[1]) tat dann den Ausspruch: »Eine gutgemalte Rübe ist ebensogut wie eine gutgemalte Madonna.« Er meint allerdings nur als rein malerisches Produkt. Als künstlerische Gesamtaufgabe ist auch nach seiner Meinung die Madonna weit schwerer zu bewältigen als das Stilleben. Und das ist klar; bei der Rübe erschöpft sich die künstlerische Aufgabe im wesentlichen in der malerischen. Nicht als ob deren Bewältigung gering einzuschätzen wäre. Mit Recht sagt einer vom Handwerk, der es verstehen muß, Max Klinger: »Die Intensität, mit welcher das bisher im Stoff kaum Geahnte zum Ausdruck gebracht wird, macht die Kunst aus, und so wird der unscheinbarste Gegenstand, den eine schöpferische Kraft erfaßt, zum Kunstwerk.« Aber bei der Madonna ist die Aufgabe eine noch größere. Soll uns in ihr die vor irdischen Müttern ausgezeichnete Mutter mit den besonderen Beziehungen zu dem vor irdischen Kindern ausgezeichneten Kinde anschaulich gemacht werden, dann muß der Beruf erkennbar sein in Ausdruck und Haltung auch ohne äußere Attribute. Mag ein irdisches Modell die Aufgabe in Einzelheiten erleichtern, das Besondere, das Madonnenhafte muß vom Künstler schöpferisch erschaut und gestaltet werden; es kommt also eine gewaltige Aufgabe, die nämlich im Gegenstand als solchem liegt, zur malerischen hinzu. Fraglos ist der größere Künstler, wer beides bewältigt. Es hat also auch der Gegenstand als solcher Bedeutung für die Wertung der Größe der künstlerischen Leistung. Natürlich läßt sich im einzelnen so eine Art Wertvergleichstabelle nach Gegenständen geordnet nicht aufstellen.

Ich kann nun nicht umhin, ganz kurz an dieser Stelle den Standpunkt der Kunst unserer Tage, worunter ich noch nicht den Expressionismus verstehe, in dieser Frage zu berühren.

Ich habe oben den Ausspruch gebracht, die gutgemalte Rübe ist besser als die schlechtgemalte Madonna. Weiter sagt Liebermann einmal: »Der spezifisch malerische Gehalt eines Bildes ist um so größer, je geringer das Interesse an seinem Gegenstand; je restloser der Inhalt eines Bildes in malerischer Form aufgegangen ist, desto größer der Maler.« Wohlgemerkt, Liebermann sagt auch hier, der Maler, nicht der Künstler! Der Sinn beider Aussprüche ist, daß die Hauptsache

[1]) Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Bruno Cassirer, Berlin 1916.

für den Maler nicht sowohl anschauliche Charakterisierung eines bestimmten Gegenstandes behufs dessen anschaulicherer Charakterisierung ist, sondern der allen Gegenständen eigentümliche malerische Ausdruck. In der Tat ist die Malerei von heute im Gegensatz zur Kunst aller Zeiten nicht Gegenstandskunst, sondern in höchstem Maß ungegenständliche oder Formkunst. Form ist Selbstzweck. Man hat den Eindruck, daß die Gegenstände nur die bis jetzt noch unumgänglich notwendigen, aber schon beinahe lästigen Träger der ihnen eigentümlichen malerischen Form sind. Diese Stellung, nämlich das Zurücktreten des Interesses am Einzelgegenstand gegen das an der eigentümlichen Form, hinter das Ungegenständliche, ist charakteristisch nicht nur für die heutige Malerei, sondern für die gesamte Kunst unserer Tage. Wir sehen, wie in der Musik die gegenständlichen Momente, Thema, sogar Motiv, immer spärlicher werden und das Ungegenständliche, die musikalische Form, die Gestaltung an sich zur Hauptsache wird. Und in der Literatur ist es nicht anders. Ich kann, was ich meine, nicht besser ausdrücken, als mit den Worten Ernst Ludwigs über das Schaffen Hermann Bangs, die er dessen letztem Werk, dem Roman »Die Vaterlandslosen«[1]), vorausschickt. Er sagt: »Von seinem ersten Buch zu diesem führen zwei Linien, die eine abwärts, das ist die Linie der Handlung, der interessanten Begebenheiten, der Bewegung; die andere aufwärts, das ist die musikalische Linie.« Soll heißen: gegenstandslose Gestaltung. Und weiter: »Mehr und mehr wurden seine Romane Dokumente eines Gestalters, nicht Erfinders. Mehr und mehr will und vermag er im Grunde nur dieses eine: Gestalten an sich ohne Handlung, ohne Bewegung, ja ohne Milieu und Landschaft aufzustellen.«

Jede Kunst wurzelt in der meist unbewußten Sehnsucht ihrer Zeit, gibt ihr klaren Ausdruck und mitunter Erfüllung. Was bedeutet die, wie wir sahen, einheitliche Tendenz der Kunst unserer Tage? Wir leben im Zeitalter der Wissenschaft. Die Wissenschaft aber kann nur ein Weltbild gelten lassen, das aus im einzelnen erkannten Teilen sich zusammensetzt; von dem intuitiv erfaßten Weltbild, der *Synthesis a priori,* geht ihr Weg über die Analyse zur *Synthesis a posteriori,* zur Resynthese. Auf diesem Weg hat sie frühere Weltbilder schon zertrümmert, ist aber von der Resynthese noch weit entfernt. Der Mensch aber braucht ein einheitliches Bild schon heute. So verstehen wir vielleicht, daß heute jede einzelne Kunst innerhalb ihres Rahmens über das Besondere hinaus durch Vereinfachung und Vereinheitlichung zum allgemeineren strebt. Aber es geht noch weiter: die Malerei will

[1]) Bei S. Fischer, Berlin.

gleichzeitig Musik sein, die Musik Malerei und die Dichtung beides; die Grenzen der einzelnen Künste werden gesprengt, im Gesamtkunstwerk soll alles zur Einheit werden.

Wir haben bisher, was allein zulässig erscheint, im allgemeinen den Standpunkt angegeben, von dem aus die künstlerische Bewertung von Kunstwerken erfolgen muß. Es fragt sich nunmehr, was im einzelnen dazu gehört, sie durchzuführen.

Es braucht wohl kaum besonders gesagt zu werden, daß wir die Größe des Kunstwertes eines Werkes nur beurteilen können, wenn wir das Werk verstehen. Verstehen heißt aber nach dem, was wir gehört haben, die auf anschauliche Darstellung gerichtete Absicht des Künstlers und ihren Ausdruck im Werk erkennen. Dazu verhilft nun kein theoretisches Wissen, sondern es muß die Gabe verliehen sein, sich in den Künstler einzufühlen. Dies ist aber nur möglich, wenn ein, obgleich der Intensität nach verschiedenes, so doch dem des Künstlers gleichgerichtetes Bedürfnis nach anschaulicher Erfassung der Dinge unbewußt vorliegt. Wer das nicht besitzt, wird sich übrigens gar nicht zur Beschäftigung mit der Kunst getrieben fühlen. Es genügt aber nicht eine Einfühlungsmöglichkeit im allgemeinen in das, was Kunst überhaupt bietet, zu haben, sondern wir müssen uns einfühlen können in das, was der Künstler im einzelnen Fall will. Das wird uns am ehesten gelingen, wenn wir einem Kunstwerk aus unseren Tagen gegenüberstehen; denn die zeitgenössischen Künstler sind ja vom selben Fleisch und Blut wie wir, ihre Absichten werden darum bis zu einem gewissen Grad mit unseren übereinstimmen, wodurch das Verständnis naturgemäß wesentlich erleichtert wird. Verstehen werden wir aber ohne weiteres auch die Kunst der ganz Großen der Vergangenheit, die zeitlose Kunst, die auf anschauliche Darstellung gerichtete, allgemein menschliche Bedürfnisse befriedigt. Weniger leicht wird es uns sein, solche Kunst der Vergangenheit zu verstehen, die nur zeitlich oder national begrenzte, der Gegenwart nicht analoge Bedürfnisse in ihren Erzeugnissen befriedigte. Um dieser Kunst einigermaßen gerecht zu werden, sind antiquarische Studien erforderlich; wir müssen die Zeit verstehen, um Wollen und Leistung ihrer Künstler würdigen zu können; vor allem müssen wir über die uns wesensfremden Formeigentümlichkeiten der verschiedenen Zeiten wegkommen, wollen wir dem einzelnen Künstler gerecht werden. Diese gleichen Schwierigkeiten des Verständnisses wie der Kunstfreund hat auch der Künstler. Ja, in gesteigertem Maße. Besitzt er auch das größere Anschaulichkeitsbedürfnis, so kann er sich doch im allgemeinen noch weniger als der Nichtkünstler in ihm fremde Art zu sehen und zu gestalten einfühlen; ist doch gerade eine gewisse leidenschaftliche

Einseitigkeit in dieser Richtung notwendige Voraussetzung für wahres Künstlertum. Nur als Kenner, d. h. als Beurteiler der Größe der technischen Leistungen, der zu überwindenden Schwierigkeiten wird der Künstler vom gleichen Handwerk dem Kunstfreund in der Regel überlegen sein. Dies nebenbei.

Wenn wir uns auch noch so heiß um das Verständnis eines Kunstwerkes bemüht haben, wir haben kein Kriterium dafür, ob es uns gelungen ist, es zu verstehen. Wir dürfen aber in Analogie zu anderen Erfahrungen annehmen, daß es uns in der Regel nur bis zu einem gewissen Grad gelungen ist. Ein Teil von all dem, was vom Menschen kommt, bleibt immer problemhaft. Wir verstehen ja nicht einmal die Handlungen der Menschen restlos, mit denen wir zusammenleben. Oft empfinden wir geradezu, namentlich wenn wir einem großen Kunstwerk gegenüberstehen, daß uns dunkel bleibt, was für die Wirkung auf uns das wesentlichste ist; beim großen Kunstwerk ist das Ganze mehr als die Summe der erkennbaren Teile. Man kann sogar sagen: ein Kunstwerk ist um so größer, je mehr Imponderables es enthält.

Aber selbst angenommen, wir haben ein Werk verstanden, so ist doch das bloße Verstehen nicht die einzige Vorbedingung für die rechte Bewertung. Gerade was das Verstehen erleichtert, nämlich ein dem des Künstlers gleichgerichtetes Anschaulichkeitsbedürfnis, erschwert die Sachlichkeit; was mein Bedürfnis befriedigt, ist mir sympathisch und macht mich voreingenommen. So verstehen wir, daß ein kunstgerechtes Urteil nur möglich ist über die Kunst der Vergangenheit; bei der der Gegenwart sind wir zu sehr mit unserem Eigenwollen beteiligt. Bei dieser Sachlage könnte man fragen, ob es überhaupt einen Sinn hat, nach einem Werturteil zu streben. Ich glaube diese Frage unbedingt bejahen zu sollen und zwar von zwei Gesichtspunkten aus. Zum ersten werden wir veranlaßt den Werken der echten Künstler, und für Echtheit pflegen wir eine feine Empfindung zu haben, voll Ehrfurcht gegenüber zu treten und uns in sie zu versenken, und kommen wir nicht zu einem kunstgerechten Verständnis, so werden wir die Unzulänglichkeit eher in uns als beim Künstler zu suchen haben. Das scheint aber der einzige Standpunkt zu sein, der den großen Bereicherern unseres Daseins gerecht wird. Zum anderen aber sehen wir auf allen Gebieten, auch auf dem der exakten Naturwissenschaften, daß die Betätigung im Streben nach einem Ziel den Menschen meist mehr fördert als der schließliche Erfolg selbst.

Wir haben es bisher versucht, den Wert der Kunstwerke ausschließlich aus dem Verhältnis abzuleiten, in dem die Größe des Werkes zu der aus dem Sinn des Kunstschaffens sich ergebenden

Aufgabe steht. Wir haben es soweit als möglich vermieden, auch die Wirkung zur Wertbeurteilung heranzuziehen, da diese erstens etwas komplexes ist, d. h. von einer Summe außerkünstlerischer Momente mitabhängt, und zweitens von Subjekt zu Subjekt wechselt und darum von vornherein keinerlei Maßstab an die Hand zu geben scheint. Auch ist ja die Wirkung weder im Zweck noch in der Absicht des wahren Kunstwerks gelegen, sondern gewissermaßen etwas, was infolge des besonderen Wesens der Kunst sich nebenbei einstellt oder einstellen kann; das wahre Kunstwerk bliebe dasselbe, wenn aus äußeren Gründen die Möglichkeit der Wirkung entfiele. Immerhin ist das, was uns zur Kunst treibt, nicht das, was sie an sich, sondern was sie für uns ist. Und da ist es doch sehr der Mühe wert, zu untersuchen, ob nicht — allen scheinbaren Geschmacksverschiedenheiten zum Trotz — ein bestimmtes Verhältnis zwischen Wert und Wirkung besteht, ob wir nicht die Gewißheit haben können, daß unsere gefühlsmäßige Reaktion auf Kunstwerke ihrer künstlerischen Größe gerecht wird.

Wie und wo aber soll man die Wirkung fassen? Offenbar dort, wo sie eine einheitliche ist. Da kann man

1. naturgemäß nur die Wirkung auf diejenigen heranziehen, denen die Kunst als solche Bedürfnis ist, denen die Kunst also etwas gibt, was ihnen nichts anderes gibt; nach dem, was wir gesehen haben, kann es nur die Befriedigung des unbewußten Bedürfnisses nach anschaulicher Darstellung der Welt sein. Aber wenn wir so auch den Kreis derer, die in Betracht kommen, schon erheblich einengen, gehen doch noch immer innerhalb dieses Kreises die Geschmacksrichtungen weit auseinander; sie sind von Individuum zu Individuum verschieden. Einheitlicher ist

2. die Wirkung schon innerhalb gleicher Zeitperioden. Neben und über dem Individuellen gibt es einen Zeitgeschmack, es hat mit anderen Worten jede Zeitepoche ein bestimmt gerichtetes Anschauungsbedürfnis, das natürlich auch die Künstler teilen und in der Zeitkunst zum Ausdruck bringen. Noch mehr aber als in der Zeitkunst konvergiert

3. der Geschmack gegenüber der Kunst, die man als zeitlose bezeichnet; ihr gegenüber verstummt jeder Streit der Meinungen, denn über die Bedürfnisse der Individuen und Zeit und

4. auch der kulturell vergleichbaren Nationen hinaus wendet sie sich an den kunstsinnigen Menschen schlechtweg und offenbart ihm als Veranschaulichungskunst im höchsten Sinn das reine und wahre Wesen dessen, was ihm im Leben verschleiert ist durch zufällige Beimischungen.

So sind die zeitlosen Kunstwerke zu Heiligtümern für die ganze sehnende Menschheit geworden. Hier also haben wir die gesuchte, einheitliche Wirkung. Und wenn wir uns fragen, was diese Werke als Kunstleistungen bedeuten, so finden wir, daß unerreichte abschließende Schöpferkraft zum wahren und zwingenden Ausdruck bringt, was ohne Vorbild ist und was doch existiert; denn wir fühlen es. Somit ergibt sich: unbedingte Wirkung und höchster Wert sind eines.

IX.

Über Malerbildhauer und Bildhauermaler.

(Kriterien zur Bestimmung von Werken aus einer Hand.)

Von

V. Curt Habicht.

Eine innere Verwandtschaft aller gleichzeitig entstandener Kunstwerke aller Kunstzweige besteht trotz der bedeutenden Unterschiede der Ausdrucksmittel. Zur Erklärung und Vertiefung der Vorstellung vom Gesamtausdruckswillen eines bestimmten Zeitabschnittes bleibt deshalb die Vergleichsmöglichkeit aller Künste untereinander offen und gestattet. Mit vollem Rechte spricht man von einer wechselseitigen Erhellung der Künste [1]) und macht auch von diesem Mittel der Inbeziehungsetzung verständnisfördernden Gebrauch. Bei allen solchen Untersuchungen — auch bei enger gefaßten, wo Vorwiegen eines Teilgebietes der bildenden Kunst (etwa des Plastischen oder des Malerischen) klargestellt wird — tritt die Autorfrage hinter der Absicht, die treibende Kraft des Stilwillens zu fassen, zurück.

An der Tatsache aber, daß eine Künstlerpersönlichkeit den Willen und die Fähigkeit besessen haben kann, sich auf verschiedenen Kunstzweigen — oft gegensätzlicher Art — auszudrücken, ist nicht zu zweifeln — und wird auch nicht gezweifelt, wenn die geschaffenen Werke unbestreitbare Fakten bilden und wenn ausreichende urkundliche Nachrichten sprechen. Sowohl vom Standpunkt des psychogenetischen Betrachters, als besonders von dem des Stilkritikers höchst unbequeme und unleidliche Tatsachen. Wie weit wir von einer wirklichen wechselseitigen Erhellung der bildenden Künste noch entfernt sind, zeigt der Widerstand, der sich durchgängig weigert, diese Tatsache allein aus formalen Gründen zuzugeben. Nur da, wo die urkundlichen Zeugnisse und Nachrichten erdrückend schwere sind, findet man sich zu einer süßsauren Anerkennung bereit. Aber auch hier stehen die Äußerungen wie zwei Welten gegenüber, und eine Vergleichsmöglichkeit, die Auffindung des aus psychologischen Gründen

---

[1]) Vgl. Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste (Philos. Vorträge, veröff. von der Kantgesellschaft, Nr. 15), Berlin 1917 und dazu O. Wulff, Wechselseitige Erhellung der Künste, D. L. Z. XXXIX. Jahrg., Berlin 1918, Nr. 49—52.

Erkennbaren und Verbindenden scheinen ausgeschlossen bleiben zu müssen. Dabei mehren sich die Fälle — besonders in der deutschen Kunstgeschichte —, wo Nachrichten vorliegen, die die Annahme der Doppelbegabung und -tätigkeit wahrscheinlich machen, wo wir auf zwingende urkundliche Nachrichten aber kaum noch hoffen dürfen und wo wir zu einer vergleichsweisen Gewißheit allein auf dem Wege der wechselseitigen Erhellung gelangen können. Die geschmäcklerische Behauptung der Unmöglichkeit — auf Grund orthodoxer Festlegung der Künstlerpersönlichkeit —, die sehr problematischen Hinweise auf Qualitätsunterschiede und die einseitige Benutzung von Bestimmungen der Zunftordnungen können jedenfalls nicht mehr ausreichen, in strittigen Fällen wie etwa bei Meister Bertram, Meister Francke, Konrad Witz, Hans Multscher, Hans Raphon, Meister Wolter, M. Grünewald und anderen die Diskussion abzuschneiden und die Problemstellung überhaupt zu verweigern.

Es dürfte demnach angebracht sein, sich über die Grenzen der Malerei und Plastik einig zu werden, ihre Berührungspunkte aufzufinden und die Fäden bei Emanationen durch eine Persönlichkeit aufzuweisen [1]).

Zunächst aber sind die bequemen, üblichen, unsachlichen Einwände in Summa zu beseitigen.

Der dürftigste entspringt den Grenzen des Denkens der Beurteiler, mehr einer gefühlsmäßigen Inanspruchnahme für *eine* Seite des künstlerischen Schaffens als einer kühlen (aber darum keineswegs *weniger liebenden*) Denkbarmachung der genetischen Entwicklung. Je eindringender die alle Denkfaktoren erfahrungsgemäß bestimmende »Einfühlung«, der selig-süße Akt der gefühlsmäßigen Kontaminität, gewesen ist, umso apodiktischer wird die Entscheidung für die eine oder andere Wesensseite des Künstlers ausfallen. Die ebenso starke Inanspruchnahme Michelangelos für die Kategorie der Maler wie für die der Bildhauer kann deshalb nicht verwundern. Die gefühlsmäßige Betonung droht unter Umständen die unumstößlichen Nachrichten zu kassieren oder zu Berichten von erzwungenen Leistungen zu degradieren. Im voraus sei gesagt, daß die völlig gleichmäßige Verteilung der Gaben an sich durchaus möglich und denkbar ist. Im Grunde ist sie weit weniger ungeheuerlich als die stündlich zu erleidende Heteronomie unseres Seins (Materie und Geist) überhaupt. Zu gleichmäßiger und gleichwertiger Emanation setzt sie allerdings eine Harmonie des

[1]) Erst nachträglich kommt mir die Arbeit von O. Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst, Stuttgart 1917, in die Hände, in der ich wichtige Bestätigungen meiner Ansichten finde, die ich zum Teil noch berücksichtigen konnte.

Schaffens und eine Sauberkeit der Einstellung des schaffenden Künstlers auf eine Ausdrucksart voraus, die selten und ungewöhnlich sind. Daneben besteht — vielleicht über unausdenkbarem Idealfalle — der weit häufigere einer Doppelbegabung unter ersichtlichem Überwiegen einer Seite. Warum diese Anlage, auch bei ungleichmäßiger Verteilung der Realisierungsform, nicht in die Wirklichkeit umgesetzt werden soll, Zwang zur Emanation sogar besitzen kann, ist gar nicht einzusehen. Jedenfalls bedeutet es eine außerordentliche, subjektive Beschränkung, die einmal gewonnene, wenn auch gefühlsmäßig noch so starke Einfühlung in die malerische Begabung Grünewalds etwa zur unduldsamen Ablehnung jeder bildhauerischen Tätigkeit des Künstlers zu übersteigern.

Damit gelangen wir zum Qualitätsvorwurf. Die ungleichmäßige Gabenverteilung — im Sehen und Gestalten — ist häufig; häufiger jedenfalls als eine äquivalente. Aber sie ist eine Tatsache, die die Betätigung, die Gestaltungsnot und den künstlerischen Akt nicht hindern kann. Allein Goethes malerisch-zeichnerische und dichterische Begabung — bei völliger Urteilslosigkeit des gewiß urteilsreichen Künstlersubjektes —, die ungeheure Kluft zwischen den Emanationen auf beiden Gebieten bei völlig gleichem Willenstrieb (nach der unzulänglichen Seite sogar zeitweise zweifellos stärker!) sollten davon abhalten, Qualitätsunterschiede allein — etwa bei strittigen Fragen des V. Stoß oder M. Grünewald — als zureichende Gründe für die Ablehnung der Doppelbegabung auszuspielen.

Es bleibt der äußerlichste Widerstand: die bürgerliche Sanktion. Nun bestehen zweifellos im mittelalterlichen Deutschland — für das die Streitfälle hauptsächlich gelten — ängstliche Zunftabgrenzungen, Verbote der Ausübung der doppelten Tätigkeit und ähnliche Bestimmungen. Ebenso häufig aber begegnen wir auch Zunftvereinigungen, die sogar die gleichen künstlerischen Anforderungen bei der Aufnahme forderten (vgl. z. B. Hamburg [1]) oder Würzburg [2]).

In den schroffen, engbrüstigen Fällen, bei denen eine Erlaubniseinholung notwendig war, werden sich der künstlerische Wille und die Begabung — Urkraft und Trieb — dadurch nicht einmal haben binden lassen. Der legale Ausweg des Eintrittes in die gesonderten Zünfte ist in der Tat auch oft genug beschritten — aber auch glatt überschritten worden.

---

[1]) O. Rüdiger, Die ältesten hamburgischen Zunftrollen, Hamburg 1874.

[2]) E. Tönnies, Leben und Werke des Tilmann Riemenschneider, Straßburg 1900, S. 9 ff.

Gehen wir an die Lösung der uns hier beschäftigenden Fragen heran, so müssen zunächst einige bereits klargestellte Begriffe noch einmal erläutert werden. Ich stelle die Definition, die Wulff [1]) auf Grund psychologischer Untersuchungen vom Typus des Malers und Bildhauers gibt, voran. Für den Bildhauer: »Das plastische Sehen oder Vorstellen haftet an der Gestaltqualität der Dinge und beruht auf dem psychophysischen Tatbestande, daß in der künstlerischen Vorstellungsbildung diejenigen Gesichtssinnesempfindungen die Vorherrschaft haben, welche uns die extensiven Wahrnehmungen vermitteln und sich am engsten mit Tast- und Bewegungsempfindungen assoziieren.« Er erblickt im Bildhauer den visuell motorischen Typus. Der Maler rechnet nach ihm zum dynamischen Typus. Über die malerische Grundanlage äußert sich Wulff folgendermaßen: »Das malerische Sehen und Gestalten herrscht da, wo die intensiven (qualitativen) Gesichtssinnesempfindungen vorwiegend die Wahrnehmung (oder die reproduktive Phantasietätigkeit) vermitteln.« So wertvoll diese begrifflichen Klarlegungen sind, so wenig können sie uns bei der Entscheidung über die uns hier beschäftigenden Fragen nützen, weil die bestimmte Einreihungsmöglichkeit eines Künstlers (etwa Verrocchios) die Doppeltätigkeit nicht aus der Welt schafft und eher unerklärlich als deutbar erscheinen lassen muß.

Wir werden deshalb von den Tatsachen selbst, zunächst von den Gemeinsamkeiten der beiden Künste auszugehen haben. Die erste Übereinstimmung beruht auf der künstlerischen Intention, auf dem Grundwollen der Mitteilung, der Benutzung künstlerischer Formen zur symbolischen Sprache von Seele zu Seele [2]). Beide Ausdrucksarten wollen gesehen werden, beide beziehen sich zunächst auf unseren Gesichtssinn, wenden sich an das gleiche physische Organ zwecks Rezeption, während alle Erscheinungen und Körper im realen Raume diese Absicht an sich nicht besitzen (oder nicht zu besitzen brauchen). Die Annäherung, ja die Gemeinsamkeit beruhen also auf einer Art von Konkurrenz, in die Bildhauerkunst und Malerei stets treten werden. Die weitere Gemeinsamkeit besteht in der für beide Künste übereinstimmenden Notwendigkeit, Raumwerte zu schaffen, einen Raum, den die Bildhauerkunst mit dem Werke selbst besitzt, oder doch mit Willen wesentlich erweitern kann, während die Malerei ihn für ihre Gestalten überhaupt erst schaffen muß. Trotz einer leichten Übertreibung (durch die Problemstellung veranlaßt) kann Troß [3]) mit einem gewissen

[1]) Vgl. Wulff, Grundlinien, a. a. O. S. 40 ff.

[2]) Vgl. Paul Häberlin, Symbol in der Psychologie und Symbol in der Kunst. Bern 1916.

[3]) Vgl. Ernst Troß, Das Raumproblem in der bildenden Kunst. München 1914, S. 89.

Recht sagen: »Das Prinzip der Gestaltung einer Raumeinheit im empirischen Raum bleibt in der Malerei wie in der Plastik dasselbe, nur zwingt die Verschiedenheit des Materials den Künstler zu verschiedenen Lösungen.«

Ebenso scharf wie die Übereinstimmungen ergeben sich auch die Verschiedenheiten. Es sind die Ziele der beiden Künste, die auch die nötige Klarheit über die verschiedenen Wege geben. Aufgabe der Bildhauerkunst ist die Schöpfung von realen Körpern, Aufgabe der Malerei ist die Vortäuschung von Körpern (neben anderem, das uns hier nicht zu beschäftigen hat). Die Bildhauerkunst stellt ein wirkliches, körperhaftes Gebilde in den Raum (ich spreche zur Verdeutlichung der Unterschiede und Grenzen in erster Linie von Freistatuen), die Malerei weckt nur die Illusion von solchen Gebilden, wobei die Anforderungen (Erschwerungen oder Erleichterungen) an unsere Vorstellung gleichgültig sind. Die eine Kunst ist konkret, körperlich, der Wirklichkeit eng verschmolzen; die andere abstrakt, unkörperlich, Ideen nah verwandt. Scheinbar unvereinbare Gegensätze. Dualismen wie Geist und Körper, Diesseits und Jenseits, Glück und Leid. Typische Äußerungen unserer kontrapolischen Gesamtstruktur. Aber auch hier tun sich wieder Verbindungstore auf. Körper kann nicht reiner Geist, Geist nicht reiner Körper sein (wenigstens für den Menschen und sein künstlerisches Abbild). Ein unvermitteltes Nebeneinanderstehen ist unmöglich. Wir gelangen damit zum ersten Grenzpunkt der Annäherung. Bildhauerkunst kann nicht reine Körperkunst, Malerei nicht reine Abstraktion sein. Die Bildhauerei bleibt schon als Kunst ideenhaft verfestigt, die Malerei bedarf zur Sichtbarmachung der Körperwelt. Hier sind die Grenzen fließend.

Der Maler ist ein Zusammenschauender, der Bildhauer ein absondernd Schauender. So klein der Ausschnitt aus der Wirklichkeit sein mag, den der Maler gibt, so bleibt er eine in sich gefügte, unlösliche Welt für sich. Diese Welt trennt sich von der übrigen ab, muß sich absondern, fordert Begrenzung, sie lehnt die Umwelt ab. Vom Gesichtspunkt des Raumproblems aus gelangt Troß[1]) zu folgender Formulierung: »Das Bild des Malers muß dem umgebenden Gesamtraum gegenüber als Einheit sich behaupten, der positive Raum für unsere Anschauung deutlich innerhalb der empirischen Realität raumabgegrenzt sein, damit das, was Rauminhalt des Gesichtsraums werden soll, aus dem Zusammenhange der Umgebung herausgenommen ist und dadurch einer anschaulichen wie diskursiven Verknüpfung mit ihr entgegengearbeitet wird.« Dagegen der Bildhauer. So geschlossen

[1]) Vgl. Troß, a. a. O. S. 85.

der Bildhauer sein Gebilde auch fesseln mag, es gehört zum Geschaffenen, geht in es über. Es tritt in die Welt der Erscheinung, bedarf der Umwelt nicht, benötigt keine Grenzen. Es hat sie in sich. Wieder von der Raumvorstellung aus kommt Troß [1]) zu folgendem Ergebnis: »Während die Vorstellung eines Objektes *in abstracto* (also im euklidischen Raum) für den Maler weder Ausgangspunkt noch Zweck seiner Darstellung ist, muß der Bildhauer von der Vorstellung *in abstracto* ausgehen und diese im kubischen Material so realisieren, daß sie als Gegenstandserscheinung des positiven Raumes den gesetzlichen Zusammenhang der Sichtbarkeit für unsere Raumvorstellung ausmacht.«

Die grundlegenden Unterschiede werden für unsere Zwecke aber noch begrifflich handhabbarer bei einer Betrachtung des Werdens der Kunstwerke selber. Der körperschaffende Künstler, der Bildhauer, stellt seine Gebilde in den unbegrenzten Raum. Die Parallelität und Identität mit allem in der Erscheinungswelt Gewordenen schaffen in sich begrenzte Emanationen, die auf die äußere Bindung verzichten können. Nicht so der Maler.

Die Tatwerdung des Ideenhaften, die Perpetuierung eines visionär Geschauten, des an sich Unbegrenzten, fordern Einschluß in Grenzen. Troß [2]) sagt: »Gegenüber der Plastik befindet sich der Maler hierbei im Vorteil, da es in der Art seiner Darstellungsmittel liegt, den Beschauer notwendig in sein persönliches Raumzentrum zu zwingen, andernfalls das Bild gar nicht oder nur unvollständig gesehen werden könnte.« Von hier aus ergeben sich auch die ersten Kriterien zur Bestimmung eines Autors. Entweder wird sich der Maler in Bildhauerarbeiten durch seinen geforderten Begrenzungsdrang (den er aber nicht mit bildhauerischen Mitteln erfüllen kann) oder der Bildhauer in seinen Malereien durch den Verzicht auf räumlichen Abschluß (der deshalb keine Welt für sich entstehen läßt und zu künstlerischen Inkonsequenzen führt) von vornherein verraten.

Abgesehen von weiteren notwendigen Kriterien lassen sich aber mit den gefundenen bereits Proben auf die Anwendungsfähigkeit machen. Ich wähle als Beispiele die Bildhauerarbeiten des Isenheimer Altares und die Malereien des Grabower Altares. Jeder der Grünewaldbiographen beklagt mit besonderem Nachdruck das Fehlen des ursprünglichen Altaraufbaus und der rahmenden Teile für die Plastiken. Mit vollstem Rechte; denn diese Arbeiten schreien geradezu nach einer künstlerischen Begrenzung, innerhalb der sie überhaupt erst Sinn und

---

[1]) Vgl. Troß, a. a. O. S. 87.
[2]) Vgl. Troß, a. a. O. S. 85.

Bedeutung erhalten. Daß hier der Künstler den Grenzraum mit den Plastiken nicht mitzuschaffen verstanden hat, wie es der reine Bildhauer tut, kann gar nicht übersehen werden. Das Zusammenschauen der Figuren mit dem Raum, anstatt des Körperbildens unbekümmert um einen besonders gestalteten Raum, bildet den Ausgangspunkt, der für die Figuren der Heiligen Augustin und Hieronymus [1]) genau so ausschlaggebend ist wie für die gemalten Statuen der Heiligen Sebastian und Antonius [2]). Sie sind nicht absolut für sich gedacht und gestaltet, sondern in notwendiger Verbindung mit einer künstlerischen Umgebung (die aber mit plastischen Mitteln nicht geschaffen werden kann), sie verwachsen mit einer künstlerisch gefühlten, jedoch nicht gegebenen Umwelt. Anders verhält es sich mit dem Heiligen Antonius und den Büsten Christi und der zwölf Apostel [3]). Diese Gestalten tragen ihre Begrenzung in sich (vgl. Antonius oder besonders auch die geschlossene Gestalt Christi), sind durchaus bildhauerisch gesehen und danach gearbeitet. Dagegen erweisen die beiden opfernden Bauern [4]) (Sammlung Böhler) schon von dem hier beleuchteten Gesichtspunkt aus klar und deutlich ihre Zugehörigkeit zu den malerisch empfundenen Figuren der Heiligen Hieronymus und Augustin.

Eine Abgrenzung gegen den empirischen Raum gibt es auf keiner der Tafeln des Grabower Altares. Wie die vom Bildhauer [5]) geschaffenen Figuren stehen besonders die Wiederholungen Gottvaters [6]) im euklidischen Raum. Keine Raumgrenze schafft hier einen Ausschnitt, Abstand und Ende. Vielleicht könnte man den Erzählungen der Schöpfungsgeschichte dabei eine gewisse Absicht, nämlich Verdeutlichung der Unendlichkeit, zusprechen. Die anderen Tafeln zeigen aber auf das klarste, daß ein plastisches Grundempfinden des Künstlers alle Darstellungen in dieser Eigenart bestimmt hat. Nicht eine der Tafeln gibt einen wirklichen Raumausschnitt, Abschnürungen gegen den empirischen Raum, Anfang und Ende des dargestellten Raumes. Dieser Künstler hat mit dem Grundsehen des Malers bei diesen Tafeln nichts gemein. Gestalten ragen in die Szenen (z. B. bethlehemitischer Kindermord [7])), werden überschnitten (z. B. Entdeckungen des Sünden-

[1]) Vgl. H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von M. Grünewald. Straßburg, Tafel 27b.

[2]) Vgl. H. A. Schmid, a. a. O. Tafel 14 und 15.

[3]) Vgl. H. A. Schmid, a. a. O. Tafel 27c und 27d.

[4]) Vgl. H. H. Josten, M. Grünewald. Bielefeld und Leipzig 1913, S. 54 und 55.

[5]) Daß Meister Bertram hier als Bildhauer in Anspruch genommen wird, bedarf einer kurzen Begründung. Er wird in den archivalischen Nachrichten zwar stets pictor genannt, ist aber dokumentarisch auch als Bildhauer tätig gewesen.

[6]) Vgl. A. Lichtwark, Meister Bertram. Hamburg 1905, Abb. S. 189, 191 ff.

[7]) Vgl. Lichtwark, a. a. O. Abb. S. 233.

falles[1])) und stehen ohne jede Rücksicht zum Raume. Wo es die Darstellung nur irgend zuläßt, leben diese Figuren für sich, sie brauchen die Umwelt nicht, sie haben vollen Halt im körperlichen Sein (besonders deutlich Gottvater oder Kain oder Joseph auf der Flucht nach Ägypten[2])). Man kann diese Figuren lostrennen, ohne den Bildorganismus zu zerstören. Sie sind nicht mit dem Bilde verwachsen, eben nicht malerisch mit der Umwelt zusammengesehen. Ein durchaus plastisch empfindender Meister ist hier deutlich am Werke gewesen[3]). Ein Maler-Bildhauer, was er ja auch urkundlich war.

Erst von diesen Grundgrenzen und ihren Folgen in zwiefacher Betätigung aus lassen sich die übrigen Kriterien gewinnen. Neben der Begrenzungsunbedürftigkeit der Gestalt wird der malende Bildhauer in der körperhaften Durchdringung seiner Figuren, in der Plastizität sein angeborenes Talent verraten. Gewöhnlich legt man hierauf allein Gewicht. Es bleibt aber einmal zu beachten, daß das raumfüllende Bilden hier wegfällt, daß eine Identität mit dem kubischen Schöpfungsakte nicht vorliegt und daß sich der malende Bildhauer vom Augenblicke der Wahl der zweidimensionalen Mittel der Unmöglichkeit seines gewohnten Tuns vollauf bewußt wird. Er würde eben bilden und nicht malen, wenn er sich nicht freiwillig dem Zwange des malerischen Grundproblems unterworfen hätte. Nun ist aber, von einigen wenigen Stilströmungen abgesehen, das körperhafte Runden der Gestalten, die Herausmodellierung der Figuren selbst ein Postulat der Malerei. Der malende Bildhauer trifft also hier oft auf ein Verwandtes. Selbst die Andersartigkeit der Mittel wird es seiner hierzu begünstigenden Begabung nicht verwehren können, urtümlicher und schneller zum Ziele zu gelangen. Gewiß lagen ernste Bemühungen in der Malerei in der Zeit um 1430 vor, die entschlossen auf glaubhafte Plastizität der Gestalt im Bilde ausgingen. Die rigorose Einseitigkeit, die heilige Eindringlichkeit und die unbeirrbare Verfolgung des einen Zieles in den Werken des Konrad Witz sind aber mehr als dies, mehr als kluges und begabtes Aufnehmen von Dingen, die in der Luft lagen. Hier verrät sich unter der Gruppe der Francke, Moser, Lochner ein Bildhauer mit unverkennbarer Deutlichkeit. In der Tat fehlt es uns auch nicht an Nachrichten, die die Beobachtung als richtig erscheinen lassen, wenn ihnen auch keine zwingende Beweiskraft beizulegen ist. Ich meine die Stelle in der Reimerzählung, die

[1]) Vgl. Lichtwark, a. a. O. Abb. S. 207.

[2]) Vgl. Abb. in Lichtwark, a. a. O.

[3]) Die gewonnene Einsicht ist übrigens ein Grund mehr — unter anderen — für die Annahme eines Autors (Meister Bertrams) als Urhebers der Malereien und Plastiken des Grabower Altares.

man jedenfalls nicht leicht abtun kann[1]). Es ist eine logisch nicht ganz richtige Anschauung, wenn die Plastizität der Malerei darin gesehen wird, daß man die Gestalten mit den Augen »abtasten«, daß man um sie »herumgehen« kann. Dies ist erst eine Folge, ein Ergebnis, die mit der Eigenart des bildhauerisch gefühlten Reproduzierens in Malereien gegeben sind, sie selbst aber nicht erklären. Die Entstehung dieser Tatsache beruht auf dem eingeborenen Zwange, die zu bildende Figur nicht von einer Einansicht aus, wie es der Maler tut, sondern von allen Seiten, oder doch wenigstens von mehreren aus zu sehen und dementsprechend zu gestalten. Gewiß kann man auch bei Figuren eines reinen Malers, etwa denen der Kreuzigung des Isenheimer Altares, mit den Augen »um sie herumgehen«, aber die Einstellung auf eine bestimmte Ansicht ist doch scharf festgehalten und mehr: diese Stellung ist mit dem Ganzen organisch verwachsen, in Eins geschaut und demgemäß gebildet. Ganz anders Witz. Etwa David und Abisai, Sabothai und Benaja[2]). Die Körper sind nicht auf eine bestimmte Blickeinstellung hin geschaffen. Soweit es die Grenzen der Malerei, die nicht darstellbare Rückseite, zulassen, sind alle Ansichten körperhaft wie bei einer Statue und mit gleichberechtigter Betonung dargeboten. Und da die Einstellung auf die Einansicht fehlt, geht auch der malerische Gesamtzusammenhang der Gestalten mit der Umwelt im Bilde verloren. Sie leben für sich, unbekümmert um die sie umschließende Welt. Es versteht sich, daß solche Ergebnisse doch nur relativen Wert besitzen, daß sie aufschlußreich erst durch Messen an den zeitlichen Gesamtproblemen werden können. Die Evidenz der bildhauerischen Anlage von Konrad Witz wird ganz überzeugend etwa erst bei einem Vergleiche seiner Werke mit dem Tiefenbronner Altare.

Der gleiche Fall liegt bei den mit Hans Multscher in Verbindung gebrachten Malereien und Plastiken vor. Zur Verdeutlichung der Absichten dieser Abhandlung sei hierauf noch näher eingegangen. Die Wurzacher Tafeln[3]) zeigen sämtlich eine auffallende Sorglosigkeit gegenüber der Begrenzung des Bildes gegen den empirischen Raum. Ja, im Gegensatze zu einer geschlossenen Projizierung eines Wirklichkeitsausschnittes verfließen sie, gehen in den empirischen Raum über. Fast überall finden sich an den Seiten Figuren, die in eine nicht mehr sichtbare Raumschicht hineinragen. Nur bei den Innenräumen wird das Blickfeld etwas mehr abgeschlossen, aber auch hier nicht absolut. Bei den Sterzinger Tafeln[4]) kommt das malerische Grundempfinden

[1]) Vgl. Mela Escherich, Konrad Witz. Straßburg 1916, S. 30 ff.

[2]) Vgl. Abb. in E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909, Abb. 20 u. 21.

[3]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 30—33.

[4]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 39—41.

stärker zum Ausdruck, ohne aber die Unbekümmertheit um den empirischen Raum ganz zu verleugnen. Man hat den Eindruck, daß längere Erfahrung eine Änderung hat reifen lassen, wobei aber die Grundanlage nicht verwischt werden konnte. Die Beobachtung entspricht der zeitlichen Differenz von nahezu 20 Jahren, in denen sich das malerische Sehen überhaupt, die Schärfung der Beobachtung für die Wirklichkeitswiedergabe und offenbar auch die Erfahrungen des Künstlers gewandelt haben. Bei näherem Zusehen verblaßt das Neue der Bildhaltung doch sehr schnell. Es sind bestechende, dem Drang der Entwicklung folgende, übernommene und sogar aufdringlich gegebene Errungenschaften. Ist wirklich der Raum der Verkündigung des Sterzinger Altares [1]), dieser an fremde Vorbilder kühlberechnend angeglichene, das Wesentliche? Ist das von Rogiers Pathos gelenkte Sentiment die Hauptsache? Kann man im Grunde von einer gesamtmalerischen Auffassung sprechen? Ich glaube, bei allen diesen Fragen kann es bei ernstlichem Eingehen auf die Tatsachen nur ein Nein als Antwort geben. Es ist der Drang nach schöpferischem Bilden der Gestalt, der hier nur zu deutlich spricht. Raum steigt von den breitgelagerten Gewandmassen nach oben für die Gestalten (Mariae und Gabriels) auf. Von einer Einansicht, von malerisch gesehener Verknüpfung mit der Umwelt kann gar keine Rede sein. Am zwingendsten spricht wohl die Darstellung des Gebets am Ölberg [2]). Gewiß, die Landschaft ist anders geworden als bei den Wurzacher Tafeln. Sie erstreckt sich nahezu an den oberen Bildrand, hat Perspektive, Tiefe. Aber wie gleichgültig ist sie im Grunde. Sie ist ein Tribut an das Wollen der Zeit. Nicht mehr. Warm wird der Meister erst bei den Figuren, d. h. bei den bildhauerisch gefühlten Figuren. Hier erkennen wir eine Plastizität des Gestaltens, einen Drang nach dem kubischen Raumfüllenden wie bei den Wurzacher Tafeln. Dort ist die Einansicht allerdings schärfer verlassen, die Gesichter erscheinen wie holzgeschnitzt. Die Schärfe der Schatten- und Lichtverteilung von Bildhauerarbeiten schwebt dem Künstler als notwendiges Wirkungs- und Ausdrucksmittel vor. Er sucht sie mit einer rigorosen Härte durch malerische Mittel zu erreichen, genauer gesagt, er arbeitet hier wie dort intuitiv auf gleiche Weise. Das bildhauerische Grundgefühl und Reproduzieren können bei den Wurzacher Tafeln unmöglich übersehen werden. Ich gebe zu, daß es, wenn man von der üblichen stilkritischen Methode kommt, schwer ist, den gleichen Meister für die Sterzinger Tafeln anzuerkennen. Aber daß hier gleichfalls ein Bildhauer, und dann doch wohl der gewandelte

[1]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 40.
[2]) Vgl. Heidrich, a. a. O. Abb. 39.

und an malerischen Erfahrungen bereicherte, von der niederländischen Großmalerei stark betroffene, Hans Multscher am Werke war, habe ich wohl deutlich gemacht.

Der bildhauernde Maler wird ebensowenig von seiner Grundanlage abweichen können. Außer der Begrenzungsbedürftigkeit seiner Gestalten wird er, Gebilde schaffend, vom Zwange seines malerischen Sehens bestimmt, einen Schauungsakt auf die Figuren projizieren. Sie werden mehr als andere Plastiken die Einstellung auf eine bestimmte Ansicht verlangen, jedenfalls in weit stärkerem Grade als Bildhauerwerke einseitig tätiger und veranlagter Plastiker. Sie wachsen nicht, sie sind gesehen. Sie wollen von einer bestimmten Stelle aus gesehen sein. Dies Drängen auf eine Hauptansicht der Bildwerke bildet zwar zweifellos auch ein Problem der Bildhauerkunst überhaupt und wird durch Zweckursachen: Aufstellung an Portalen, in Altären usw. mitbestimmt. Die einseitige Vorkehrung dieses Problems, die Art seiner Inangriffnahme und die Durchführung werden aber den malerisch sehenden und veranlagten Autor in bestimmten Bildhauerarbeiten unschwer feststellen lassen. Die Seitenfiguren des Isenheimer Altares, die Heiligen Antonius, Hieronymus und die Bauern verraten den Maler in dieser Hinsicht mit aller Deutlichkeit. Sie sind scharf auf eine Einansicht eingestellt (alle frontalen Photographien genügen deshalb nicht), der Standpunkt ist für den Beschauer ganz genau vorgeschrieben. Der Zwang, unter dem der Künstler gearbeitet hat, wirkt nach, muß beachtet werden, wenn man seine Absicht verstehen, seinem künstlerischen Willen gerecht werden will. Als zweites Beispiel seien die Plastiken des von mir in die Literatur eingeführten Meisters Wolter herangezogen[1]). Er wird in den Urkunden stets Maler genannt und verrät sein malerisches Empfinden und die dadurch gebundene Art seines Reproduzierens auch deutlich genug. Die Tatsache soll hier allein bezüglich des Einstellungszwanges der Plastik auf die Einansicht beleuchtet werden. Zunächst: für den Augeneindruck, für den die Statuen allein geschaffen sind, leben sie nicht unbedingt. Sie zerflattern in den umgebenden Raum, suchen dort Halt und Resonanz, ohne ihn finden zu können. Die ehemalige Bestimmung zur Aufstellung in einem Altare hat diesem Tasten eine gewisse Beruhigung gegeben, sie bedingt aber eigentlich eine reine Frontalansicht, für die die Gestalten wieder nicht geschaffen sind. Besonders bei dem Heiligen Martin[2]) hat man bei reiner Frontalansicht nicht einmal die Möglichkeit, die Bedeutung der Figur, viel weniger ihre formalen Absichten zu erkennen.

[1]) Habicht, Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917, Tafel XXXVI bis XXXIX.

[2]) Vgl. Abb. 72 in Habicht, a. a. O.

Erst von einem Standpunkt ganz rechts zur Seite kann man die Gebärde zu dem Bettler verstehen. Alle Formwerte sind auf diese Einansicht von der Seite her ganz einseitig eingestellt. Erst hier und hier allein baut sich die Gestalt bildhauerisch auf.

Aufs engste verbunden mit diesen Bedingtheiten des bildhauernden Malers ist seine Behandlung von Licht und Schatten. Der Bildhauer formt Kreaturen, Gottvater ähnlich. Der Maler sieht sich verwiesen auf ein Täuschungsmittel. Nur durch die Verteilung der Licht- und Dunkelwerte ist es ihm möglich, eine Illusion von Plastizität zu erreichen. Diese grundlegende Ausdrucksgebundenheit wird er als Bildhauer kaum los werden können. Mit der Einstellung auf eine bestimmte Ansicht und dem Zwang der einseitigen Auffassungsnotwendigkeit seiner Gestalten wird er unumgänglich eine bestimmte Licht- und Dunkelverteilung verbinden. Er rechnet mit dem Lichteinfall von einer klar vorgeschriebenen Seite. Die Figuren des Isenheimer Altares zeigen diese Eigentümlichkeit, die aufs engste mit der Einstellung auf die Einansicht zusammenhängt, ebenso klar wie die Figuren Meister Wolters.

Mit ziemlicher Sicherheit wird sich also wenigstens feststellen lassen, ob Malereien von einem Bildhauer oder Plastiken von einem Maler herrühren. Dies Ergebnis gewinnt dann meist sicheren Boden durch die mehr oder minder stark sprechenden dokumentarischen Zeugnisse. Zur Beantwortung der Frage, ob nun bestimmte Arbeiten, also etwa Malereien, von einem durch bildhauerische Werke greifbaren Künstler angefertigt worden sind, oder umgekehrt, stehen uns also Kriterien zur Verfügung. Jedenfalls sind wir nicht so hilflos, wie es zunächst scheinen könnte.

Von Bedeutung zur Feststellung der Doppeltätigkeit erweist sich ferner die Zuweisung zu einer der beiden kontrapolischen künstlerischen Möglichkeiten, zur Ausdrucks- und Formkunst. Die Tätigkeit des Künstlers auf einem Gebiete, sei es Malerei oder Plastik, steht ja in den uns beschäftigenden, strittigen Fällen fest. Es kann kaum Mühe machen, mit Eindeutigkeit zu bestimmen, welcher Kategorie, der naturalistischen oder idealistischen, wie Dvořák[1]) sagt, der Künstler zuzuzählen sein wird. Nehmen wir Grünewald. Unbedingter Ausdruckskünstler! Es wird sich also zur Klärung der jeweiligen Frage als notwendig erweisen, in den zweifelhaften Bildhauerarbeiten das Vorwiegen dieser Anlage zu finden oder nicht. Man sieht aber leicht, daß diesen Kriterien nur eine bedingte Beweiskraft, nämlich eine negative, zu-

[1]) Vgl. Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, München 1918.

kommen kann. Der positive Wert wird geschmälert durch die Tatsache der allgemeinen, nicht singulären, Erscheinung dieser Ausdrucksarten; um konkret zu sprechen: Der Bildhauer des Isenheimer Altares kann ein zweiter Ausdruckskünstler neben Grünewald sein, weil das Vorherrschen dieser künstlerischen Grundrichtung wohl eine Eigenschaft Grünewalds, aber eine ihm nicht allein gehörige, sondern eine spontane, willkürlich auftretende ist. Zur Klärung unserer Frage wäre nur ein negatives Resultat zu gewinnen, falls die Plastiken ausgesprochen naturalistische (den Begriff in dem eindeutigen, von Dvořák für das Mittelalter festgelegten Sinne genommen) wären. Das sind sie aber nicht. Die Hypothese der Anfertigung durch zwei verschiedene Künstler verliert also durch diese Feststellung immerhin eine Stütze, während sie durch die Anwendung der Grundkriterien (siehe oben) zu Fall gebracht werden kann.

Ähnlich verhält es sich etwa bei den Arbeiten des Grabower Altares. Trotz aller Transzendenz und aller Ausdruckskunst ruhen die Werke hier wie dort, in Malerei und Plastik, auf der charakteristischen, subjektiven Naturalistik. Die Gleichstrebigkeit ist auf beiden Seiten vollkommen, aber wieder eingebettet in die allgemeinen Ziele der Zeit. Ein Beweis für die Ausführung durch eine Persönlichkeit ist von hier aus wieder nicht zu erbringen. Die Parallelität könnte auch in zwei Individuen durch den Stilwillen und das gemeinsame Zeitziel verknüpft sein. Sie könnte. Andere Gründe, beibringbare müssen dazu kommen, um die Identität behaupten zu können.

In weit größerem Abstande kommen dann die auf einem Kunstgebiete zu Recht bestehenden Stilkriterien; die beliebten Handhaben nach der Morelli-Berensonschen Methode. Ihre Beweiskraft liegt gerade in ihrer Unabhängigkeit — im ganzen und großen — von dem künstlerischen Gesamtwillen, von dem Wesentlichen der künstlerischen Absichten. Gerade die unnachahmbaren und zu Nachahmungen nicht reizenden Marotten liefern hier die untrüglichsten und besten Handhaben. Es sind im Grunde materialistische Dinge, die über den Kern des Kunstwerkes nichts, über den Urheber oft alles aussagen. Die großen Ohren der Franckeschen Gestalten, die watteartigen Perücken der Haardarstellungen Bertramscher Figuren rechnen hierher. Es sind *modi pingendi* in Kleinigkeiten, nachlässige Erleichterungen in Nebensächlichem, kleine Schwächen großer Menschen, Konzessionen im Kampf mit der Materie, Abbreviaturen bei der Realisierung der künstlerischen Absichten. Es versteht sich, daß diese Erscheinungen durch die Technik bestimmt werden, und es ist deshalb nicht von vornherein zu erwarten, daß sie sich bei der Handhabung verschiedener Techniken wiederholen. Das Sichabfinden mit dem Stofflichen, die Mache, können

hier und dort zu ganz verschiedenen Schwächen führen. Wir besitzen alle, auch die Nichtkünstler, bei der mechanischen, nun einmal notwendigen Realisierung von geistigen Absichten, in der Emanation des Geistigen, gewisse Tricks zur Bewältigung bestimmter Widerstände. Sie können etwa in der Rede oder Schrift ähnliche oder gleiche sein, brauchen es aber nicht. Genau so im künstlerischen Vortrage. Zeigen Kunstwerke verschiedener Gebiete trotzdem übereinstimmende Sonderheiten in diesen Abkürzungen, Marotten, so darf der Nachweis als Beweis für die Identität des Künstlers angesehen werden. Nur darf man sie nicht von vornherein als die ausschlaggebenden Kriterien verlangen oder erwarten. Sie können auch trotz der Identität des Urhebers fehlen. Wiederholen müssen sie sich nur in Werken des gleichen Kunstgebietes (Malerei oder Plastik). Aber diese Fragen beschäftigen uns hier nicht.

Mit Bestimmtheit wird sich hiernach feststellen lassen, ob Malereien bildhauerische Begabung oder Bildhauerarbeiten malerische Veranlagung verraten. Mit der Möglichkeit dieser allgemeinen Feststellung ist schon viel gewonnen. Sie wird vorhandenen Nachrichten Stütze und Halt geben, Nachprüfungsmöglichkeit und Bestätigung in bestimmten Fällen schaffen können.

Die obigen Ausführungen sollen Hilfsmittel zur Entscheidung in praktischen Fällen sein. Hilfsmittel nur, denn alle Geisteswissenschaften, auch die Kunstgeschichte, müssen mit Überraschungen rechnen. Gottlob, denn der menschliche Geist ist keine Maschine, und die Grenzenlosigkeit seiner Betätigung ist das einzige, was uns noch Wunder erleben lassen kann. Hilfsmittel nur, denn vollkommene Sicherheit geben einzig und allein eindeutige und sichere dokumentarische Nachrichten. Ihr Nachweis muß — trotz aller zu erwartenden Enttäuschungen bei oft vergeblichem Suchen — stets Ziel und Antrieb bleiben, wenn sich aus dem unbegrenzten Reich des Möglichen die nüchtern greifbare Tatsächlichkeit erheben soll. Aber auch dann will das Factum weniger gelesen als vielmehr verstanden sein. Auch hierzu wollen die obigen Ausführungen einen Beitrag liefern.

X.

Über den Tonschatten[1]).

Von

Josef G. Daninger.

Die folgende Untersuchung gilt einem Erlebnis auf dem Gebiete des Gehörsinnes, das in die Gruppe der Nachempfindungen gehört, und zwar soll dieses Erlebnis hier im Zusammenhange mit dem lebendigen Kunstwerk behandelt werden. Das bekannteste Schulbeispiel für das Erleben einer Nachempfindung auf dem Gebiete des Gesichtssinnes liefert die im dunklen Raume im Kreise geschwungene glühende Kohle. Wir nehmen nicht die einzelnen Lagen der Kohle wahr, sondern sehen einen leuchtenden Kreis. Die Erklärung für dieses Erlebnis gibt die Psychologie damit, daß mit dem Aufhören des physischen Reizes nicht auch sofort die Empfindung aufhört, sondern daß vielmehr der Lichteindruck, den wir von der glühenden Kohle an der ersten Stelle empfingen, noch anhält, wenn die Kohle bereits eine Nachbarlage eingenommen hat. Auf dem Gebiete des Gehörsinnes brauchen wir nur hinzuweisen auf die Erscheinung des Echo. Die echogebende Wand muß etwa $18^1/_2$ m vom Orte der Schallerregung entfernt sein, damit die reflektierte Silbe von der gegen die Wand gesprochenen getrennt wahrgenommen werden kann. Ein anderes zu den folgenden Darlegungen in engerer Beziehung stehendes Beispiel: Wenn wir längere Zeit hindurch das Gerassel in der Werkstätte einer Fabrik über uns haben ergehen lassen müssen und hierauf ins Freie traten, so sind wir für einige Augenblicke taub für kleine Geräusche.

Die Eigentümlichkeiten der Erscheinungen auf dem Gebiete des Sinnes, durch den eine Kunst wirkt, stellen dieser besondere Aufgaben. Zeigen sie sich zunächst vielleicht als Hemmungen einer ungebundenen Entfaltung, so können sie anderseits Gelegenheit geben, besondere Aufgaben zu lösen. Wir wollen die Bedeutung der Nachempfindung in der Tonkunst näher beleuchten, und zwar soll unsere Untersuchung dem sogenannten Nachhall oder »Tonschatten« gelten,

---

[1]) Vortrag, gehalten in der deutschen Gesellschaft für Altertumskunde in Prag.

einer Erscheinung, in welcher die Nachempfindung zunächst als Hemmung auftritt.

J. C. Lobe gibt im 2. Band seines Lehrbuches der musikalischen Komposition (Lehre von der Instrumentation) S. 80 [1]) in dem Kapitel über den Kontrast ein Beispiel aus Beethovens Egmontouvertüre: Allegrosatz Takt 92—99. Die hier angezogene Stelle beginnt mit dem Takte, in welchem die Tonart As-dur, die Paralleltonart zur Haupttonart f-moll, erreicht ist. Es ertönt das bekannte schöne Thema in Verteilung zwischen Klarinette, Flöte und Hoboe, während die Streicher in tiefer Lage die Harmonie in Achteln ruhig hämmern über dem Pizzikato der Streicherbässe und dem liegenden Fagottbaß. Aber erst mit dem dritten Viertel des zweiten Taktes setzt die zarte Melodie ein. Lobe, welcher die Stelle zunächst als Beispiel für den Instrumentalkontrast anführt, sagt: »Diese Gestaltungsweise hat aber noch einen zweiten Grund. Es geht nämlich unmittelbar eine kräftige Stelle des ganzen Orchesters voraus, die noch mit einem Viertel in die gegenwärtige Periode hereinschlägt und dadurch einen Nachhall und Tonschatten über den ersten Takt wirft, aus dem das Akkompagment sich erst zur vollen Klarheit herauszuwinden hat. Dies geschieht in den beiden ersten Takten vollständig und nun werden die zarten Töne der Blasinstrumente ungetrübt gehört.« Der Begriff des Tonschattens ist hiernach klar. Die zarten Motive der Holzbläser setzen nicht sofort ein, damit sich das Ohr vom Orchestertutti erholen kann.

Der Fluß des Tonsatzes darf aber nicht unterbrochen werden, denn ein Stocken widerspräche ganz und gar dem Charakter dieses dahinstürmenden Allegrosatzes. Die Streicher erfüllen daher die Aufgabe, den Fluß des Satzes zu erhalten, indem sie die Harmonie, welche bereits erklungen ist, ruhig hämmernd fortsetzen [2]). Das Verfahren des Tondichters kann aber an derartigen Stellen — die weiteren Beispiele werden dies deutlicher hervortreten lassen — noch in anderer Hinsicht Bedeutung für den ästhetischen Genuß erhalten, nämlich durch die erzeugte Spannung, mit welcher wir die melodische Erscheinung erwarten.

---

[1]) J. C. Lobe, Lehrbuch der musikalischen Komposition, 2. Bd., Die Lehre von der Instrumentation, 3. Auflage, Leipzig 1878. — Eugen Thomas hebt in seinem Buche: »Die Instrumentation der Meistersinger von Nürnberg« hervor, daß Lobes Buch im Gegensatz zu den meisten Lehrbüchern der Instrumentation auseinandersetzt, worin das Gute oder Schlechte einer zitierten Partiturstelle liegt, wodurch die Wirkung der Stelle zustande kommt.

[2]) Es braucht wohl nicht erst gesagt zu werden, daß der Verfasser dieser Studie über die Wirkungen in den angeführten Beispielen spricht und diese zu erklären sucht, dagegen die Frage ganz unerörtert läßt, ob der Tondichter etwa in der angedeuteten Richtung planmäßig vorgegangen ist.

Der Zustand der Spannung ist gekennzeichnet durch das Ernstbegehren nach der Kenntnis der weiteren Entwicklung eines Geschehens [1]). Hieraus ergibt sich, daß solche Spannung nur bei Zeitkünsten in Frage kommen kann. Gebräuchlich ist es in der Dichtkunst, von Spannung zu reden. Worauf soll sich in einem musikalischen Kunstwerk die Spannung beziehen? Was soll hier Gegenstand des vorhin genannten Ernstbegehrens sein? Spannung setzt ein nicht abgeschlossenes Geschehen voraus, ein Geschehen an einer solchen Stelle angelangt, daß wir noch Bedeutsames erwarten.

Die Spannung beim Anhören eines Instrumentalstückes bedingen daher alle jene Momente, aus welchen wir schließen, daß das Tonstück noch nicht zu Ende sein kann. Hierher gehört z. B. die Modulation. Richard Wagner rät in »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«, eine Tonart nicht zu verlassen, solange als, was *(sic!)* wir zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist [2]). Aus diesem Satze folgt: Wenn wir nach einer neuen Tonart modulieren, so muß etwas Neues, Bedeutsames eintreten. Dieses Neue erwarten wir, dadurch entsteht die Spannung.

Ein solcher Fall liegt in dem Beispiele aus der Egmontouvertüre vor. Es wurde eben 18 Takte hindurch die Paralleltonart von f-moll, die Tonart As-dur, festgelegt, wir erwarten daher mit Recht, daß der Tondichter in dieser nunmehr befestigten Tonart auch etwas bietet. Das Mittel, die Wirkung des Tonschattens aufzuheben, ergibt sich zugleich als Mittel, die durch das Modulieren nach As-dur eingetretene Spannung zu erhöhen.

Ein anderes Beispiel für das Auftreten des Tonschattens und für die Art, wie diesem der Tondichter begegnen kann, finden wir in Bruckners IX. Symphonie im 1. Satz, 5 Takte nach dem Buchstaben D. Der 13 Takte lange Satz — Tempo I (sehr breit) — schließt mit Beginn des 13. Taktes mit einer Dominant-Tonika-Kadenz in D-dur. In den 13 Takten entlädt das Orchester vollen Glanz. Bevor nun das stufenweise absteigende Pizzikato der Streicher (p) mit den Zwischenrufen der Holzbläser (p) einsetzt, wirbelt die Pauke »Solo« (wie es auch in der Partitur heißt) pp auf d weiter. Zur Pauke gesellt sich mit dem Eintritt des vorhin genannten Streicherpizzikatos das Tremolo der Bratschen ebenfalls auf d. Der Paukenwirbel hat an dieser Stelle dieselbe Aufgabe wie im Beispiele der Egmontouvertüre die hämmernden Achtel der Streicher. Auch hier tritt Spannung ein, aber nicht wie oben durch die Feststellung einer neuen Tonika, es wird hier

---

[1]) Vgl. Witasek, Ästhetik, Leipzig 1904.

[2]) Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, 3. Auflage, Leipzig 1898, X. Bd., S. 193.

vielmehr die alte Tonika bejaht, aber es ist so Gewaltiges vor sich gegangen, daß wir unbedingt weiteres Geschehen erwarten.

Sehen wir uns den ersten Satz von Bruckners V. Symphonie an, so finden wir ein neues Mittel, dem Tonschatten zu begegnen. Im 15. Takte vom Beginn gerechnet setzt ff das Unisono des aus 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern und den Streichern bestehenden Klangkörpers ein, an welches sich nach 3 Takten der 4-taktige Choral schließt. In diesem wirken außer den früheren Bläsern noch 2 Trompeten, 3 Posaunen und eine Baßtuba mit. Nun folgen drei halbe Takte Generalpause. Das Unisono setzt nochmals ein, und zwar in der Tonika b (vorher die große Unterterz ges). Jetzt beteiligt sich auch die Pauke. Diese Wiederholung ist der ersten Aufstellung analog gebaut, es folgen auch ihr drei halbe Takte Generalpause. In diesem Beispiele hebt die Generalpause die Wirkung des Tonschattens auf. Ihre ästhetische Bedeutung besteht zu beiden Malen in einer Erhöhung der Spannung. Eine so große Machtentfaltung des Orchesters zu Beginn eines Symphoniesatzes läßt Bedeutendes erwarten. Nach der ersten Generalpause tritt jedoch dieses erwartete Neue noch nicht ein, es folgt vielmehr die Wiederholung auf der Tonika. Die volle Energie des Orchesters entlädt sich ruckweise. Durch die zweite Generalpause wird die Spannung noch erhöht.

Gegen die Verwendung der Generalpause könnte vielleicht das gelegentlich des Beispieles aus der Egmontouvertüre berührte Bedenken angeführt werden: das Aussetzen aller Instrumente zerstöre den Fluß des Tonsatzes. Demgegenüber ist aber zu antworten: Wir haben es hier nicht mit einem im Fluß befindlichen Tonsatz zu tun, sondern mit einem sich erst entwickelnden.

Sorgfältiger Beachtung bedarf die Behandlung des Tonschattens in Kompositionen für Soloinstrumente mit Begleitung des Orchesters. J. C. Lobe sagt in dem oben genannten Lehrbuche im Kapitel über »Die Instrumentation aller Arten von Virtuosenmusik« [1]): »Auf einen vollstimmig und forte endenden Orchestersatz erscheint das eintretende Solo selbst des stärksten Flügels mager und klanglos. In solchen Fällen tut man wohl, das Orchester auf einer Fermate erst austönen und durch eine Pause danach ganz verschwinden zu lassen, damit das Ohr von der dicken Klangmasse befreit, beruhigt und für den Eintritt des Solo empfänglich gemacht werde.« Lobe bringt als Beispiel eine Stelle aus Beethovens C-moll-Konzert: In Fortissimoorchesterschlägen ertönt die Tonika C im 4/4-Takt auf dem 1. und 3. Viertel

---

[1]) S. 349.

des 1. Taktes, dann auf einer mit einer Fermate versehenen halben Note des zweiten Taktes. Nun setzt das Klavier forte ein mit einem Sechzehntellauf durch die C-moll-Tonleiter ausgehend von c, begleitet von der tieferen Oktave; dem Laufe folgt ein analoger in der nächst höheren Oktave und nochmals in der höheren Oktave. An dieser Stelle ist besonders zu beachten, daß solche Läufe von seiten des Hörers noch keiner eigentlichen apperzeptiven Tätigkeit bedürfen und so besonders geeignet sind, nach dem Tuttiklang des Orchesters die Klangfarbe des Klavieres einzuführen.

Als weiteres Beispiel diene der Wechsel zwischen den Sforzato-Schlägen des Orchesters und den Kadenzen des Klavieres zu Beginn von Liszts Totentanz. Das aus 1 kleinen Flöte, 2 großen Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba, Pauke, Becken und dem Streicherkörper bestehende Orchester schlägt nach dem Erdröhnen des *dies-irae*-Motives auf das erste Achtel des Taktes *staccato* einen verminderten Septakkord, erst nach drei Achtel Pause im Andantezeitmaß setzt »*martellato*« im Presto die Klavierkadenz ein. Die Stelle wird (einen Halbton höher) wiederholt, nach zwei weiteren im Prinzip ähnlich gehaltenen Takten folgt nach einem abermaligen Orchesterschlag nochmals eine Klavierkadenz. Jetzt kann diese schon mit dem zweiten Achtel einsetzen, wir haben uns bereits mit dem Soloklang des Klavieres vertraut gemacht und so überschattet der letzte Tuttiklang keineswegs mehr den Klavierklang.

Treffen wir in Tonwerken für Gesang und Orchester, etwa im musikalischen Drama, auf Stellen, in denen der Tondichter der störenden Wirkung des Tonschattens begegnet, so können wir uns zwei Fragen vorlegen:

1. Welche Beziehung zur Dichtung weist die Stelle auf, die die schädliche Wirkung des Tonschattens aufhebt?

2. Welche Beziehung zur Dichtung zeigt die vorausgehende Kraftentfaltung?

In Wotans Abschied lautet an einer Stelle der Text: »... der Feige fliehe Brunhildes Fels!« Das erste Viertel des Taktes, auf welches das Textwort »Fels« fällt, geben die Bläser (2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 1 englisches Horn, 4 Hörner, 3 Fagotte, 2 Trompeten) staccato und fortissimo, die Streichbässe geben in der Dauer einer Achtelnote den Grundton h, Violinen und Bratschen setzen in Oktaven ein Tremolo ein. Dieses Oktaventremolo dauert abnehmend bis zum p zwei Takte hindurch. Es hat bezüglich des Tonschattens der vorhergehenden Orchestersteigerung und des Einsetzens des folgenden Siegfriedmotives dieselbe Bedeutung wie in der Egmontouvertüre die im

As-dur-Dreiklang ruhig hämmernden Streicher. Die beiden Stellen unterscheiden sich aber in folgender Weise:

1. In der Egmontouvertüre finden wir in meßbarem Achtelrhythmus pulsierende Akkorde, hier in für den Hörer unmeßbar kleinen Zeitintervallen tremulierende Oktaven, dort in tiefer Lage das dunkle As-dur, hier in hoher Lage (h bis h) das helle H-dur (als Dominante von E-dur). Nicht zu übersehen ist die durch die Oktaven plötzlich eintretende harmonische Leere nach der harmonisch reich ausgestalteten Verheißung des »bräutlichen Feuers«. Die zum Verfolgen der Harmonie nötige psychische Energie wird frei. Eine derartige plötzliche Entlastung wird begleitet von einem eigentümlichen Gemütszustand, welcher gewissermaßen die Frage auslöst: Was geschieht nun? Es tritt also wiederum Spannung ein. Diese wird erhöht durch die mit Sechzehntelauftakt einsetzende, den zweiten Takt hindurch ausgehaltene Oktave h bis h der zwei Trompeten und zwei Posaunen vom Forte zum Piano abnehmend. Die musikalische Einkleidung der Stelle steht in engstem Zusammenhang mit der Dichtung. Gerade vorher malt das Orchester in überaus genialer Weise die »zehrenden Schrecken« des Feuers; »der Feige fliehe Brunhildes Fels!« Hierdurch ist die gewaltige Entladung im Orchester begründet. Nun die gespannte Erwartung nach dem berufenen Wecker. Hatten wir in der Egmontouvertüre ein allgemein gezeichnetes Stimmungsbild vor uns, so befinden wir uns hier inmitten einer dramatisch scharf umrissenen Situation; daher die Verschiedenheit der Mittel in der Behandlung der beiden Fälle, welche instrumentationstechnisch grundsätzlich gleichartig sind.

Einige Beispiele aus Wagners Meistersinger mögen nun folgen. Die Beispiele entstammen dem Wahn-Monolog. Als erstes diene die Stelle nach den Worten: »... gleich wacht er auf, — dann schaut, wer ihn bemeistern kann!« Hier bricht das Orchester nach einer lebhaften Steigerung bis zum Forte (darin das Wahnmotiv — Hörner und Trompete —) mit einem Zweiunddreißigstellauf der beiden großen Flöten, der beiden Klarinetten und der Streicher plötzlich ab. Nun folgt eine Generalpause. Nach dieser setzt in den Streichbläsern wiederum das Wahnmotiv p ein. Das technische Mittel, das an dieser Stelle den Tonschatten unwirksam macht, ist die Generalpause. Wir hatten sie im gleichen Dienste bei Bruckners fünfter Symphonie kennen gelernt, dort in der reinen Instrumentalmusik, hier in der dramatischen Musik. Die Orchestersteigerung ist in Sachsens vorhin angeführten Worten begründet. Die angestaute psychische Energie entspannt sich in der Generalpause, und nun wenden sich Sachsens Gedanken dem lieblichen Nürnberg zu.

Ein zweites Beispiel bietet der Monolog in der Generalpause, welche dem Eintritt des Sommernachtsmotives in H-dur, 3/4-Takt, vorangeht. Das der Generalpause vorangehende Anschwellen des Orchesters weist eine Steigerung auf gegenüber dem Anschwellen im vorigen Beispiel. Diese Steigerung ist zunächst gegeben in der Zusammensetzung des Orchesters aus kleiner Flöte, 2 großen Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörnern, 2 Fagotten, 2 Trompeten, Baßtuba, Pauke, Streicher hier gegen 2 große Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Fagotten, Trompete und Streicher dort. Die Steigerung liegt aber auch im motivischen Material. Dort ist die Steigerung entwickelt mit Hilfe des schön geschwungenen Lenzesgebotmotives, zu welchem sich im letzten Takt das markante Wahnmotiv gesellt, hier mit Hilfe des lebhaft hämmernden Prügelmotivs, staccato in chromatischer Aufwärtsführung; schließlich folgt ein schriller Sechzehntel-Sextolenlauf, dazu kommt noch das drängende Zeitmaß mit den nachschlagenden Vierteln in der Pauke und den Trompeten. Während im vorigen Beispiel die Generalpause auch dem Sänger gilt, ist dies hier erst vom zweiten Viertel der zweiten Pause an der Fall. Die erste der beiden Pausen mit dem letzten Viertel des vorangehenden und dem ersten des folgenden Taktes erfüllen Sachsens Worte: »Gott weiß, wie das geschah?« Die Worte werden durch die vorausgehende Orchesterentwicklung nicht überschattet, da die Stimme des Sängers auf der Bühne gegen das vertiefte, oder sogar verdeckte Orchester genügend kontrastiert. Das Mittel der Generalpause erfährt hier durch die Weiterführung der Singstimme eine feine Abstufung. Abermals versinkt Sachs in Träumerei, und nun folgt die herrliche Stelle: das Sommernachtsmotiv in gedämpften Violinen und Bratschen mit Begleitung der Harfe. Die Generalpause hat hier auch noch eine spieltechnische Bedeutung, nämlich die, den Streichern die zum Aufsetzen der Dämpfer nötige Zeit zu gewähren.

Noch eine dritte Stelle aus dem Wahnmonolog soll hier vorgebracht werden, es sind dies die zwei letzten Takte vor dem Beginn der zweiten Szene. Diese setzt ein mit dem p dolce beginnenden Terzquartakkord der Holzbläser und Hörner, in deren Klang die Harfe ihre Arpeggien mischt, dazu noch das as der Violoncelli. Zwei Takte zuvor ertönt fortissimo (2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörner, 2 Fagotte, 1 Trompete, Streicher) der Dominantakkord von C-dur. Von den Bläsern setzen schon mit dem zweiten Viertel des Taktes 4. Horn und 2. Fagott aus, die übrigen Bläser erst mit dem letzten Achtel des Taktes, ausgenommen die Trompete, welche auch noch den folgenden Takt hindurch g aushält. In diesem Takt lassen die Streicher das schon im ersten Takt einsetzende Diminuendo auf dem

Akkord ausklingen, die vorhin erwähnte Trompete verstärkt den Baß der Violoncelli. Die Streicher geben noch das erste Achtel des folgenden Taktes. Hier wird der Tonschatten unwirksam gemacht durch das diminuendo Ausklingen des Akkordes in den Streichern und in der Trompete. Die Orchestersteigerung war begründet in Sachsens Entschluß; die folgende Szene muß mit zartem Kolorit einsetzen.

Die gleichzeitige Aufgabe, die störende Wirkung des Tonschattens aufzuheben, kommt neben seiner Bedeutung für die Szene im zweiten Aufzuge vor dem ersten Auftreten des Nachtwächters dem Nachtwächterhorn zu. Walter Stolzing gibt gerade seiner Wut über die Meister Ausdruck. Die Violinen stürmen in die Höhe unterstützt von der kleinen Flöte, dazu der aus 2 großen Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 4 Hörnern, 2 Fagotten und Bratschen ertönende Akkord, die Pauke wirbelt, die Violoncelli trillern, fortissimo erklingt nun, gebildet von sämtlichen Streichern (tremuliert) und von den Bläsern der Akkord (a c es ges [fis]) [1], zu diesem Akkord setzt das Nachtwächterhorn hinter der Szene mit fis ein. Mit dem ersten Achtel des folgenden Taktes setzen sämtliche Orchesterinstrumente aus und nur das Nachtwächterhorn tönt diminuendo während der mit einer Fermate versehenen Generalpause des Orchesters hinüber zum ersten Achtel des folgenden zarten H-dur-Satzes, welcher nach Walters leidenschaftlichem Ausbruch in die anmutige Stimmung der Sommernacht hinüberführt.

Mit diesem Beispiele möge unsere Studie geschlossen sein. Noch zahlreiche weitere Beispiele ließen sich vorführen, das Grundsätzliche unseres Gegenstandes dürfte aber mit den angeführten genügend dargelegt sein.

---

[1]) Die eckige Klammer soll andeuten, daß die Buchstaben nur die Akkordelemente geben aber nichts mit der Stellung des Tones in einer bestimmten Oktave zu tun haben.

Bemerkungen.

Das Ästhetische und die Kunst.

Von

Erich Major.

Die Grenzlinie zwischen dem Ästhetischen im weiteren Sinne und dem Künstlerischen im engeren ist noch nicht gefunden. Die beiden Gebiete berühren sich, aber sie decken sich nicht und das eigentliche Wesen des Unterschiedes ist nicht vollständig klargestellt. Ein kunstgewerbliches Ornament beispielsweise, die Kurven einer Tapete, die feinen Verzahnungen eines Uhrwerks sind sicherlich ästhetisch, jedoch niemals Kunstwerke. Bis ins Primitivste hinunter sehen wir, wie die Menschen versuchen, ihre Umgebung ästhetisch zu gestalten. Jeder empfindet sofort Mißbehagen, wenn etwa in einer Bücherreihe das mittlere Buch das größte wäre und die daneben stehenden kleiner. Ebenso spüren wir, selbst in der Haltung unseres Körpers, im Verhältnisse zu uns selber und zu unserer Umgebung unzweifelhafte Gesetze des Ästhetischen, die nicht verletzt werden können, ohne sofort das schärfste Mißfallen, ja eine sehr oft unverhältnismäßige Mißbilligung hervorzurufen. Ganz anders und scheinbar getrennt davon ist das Künstlerische. Im Kunstwerk wird ein gewisser Grad von Unregelmäßigkeit, von Willkürlichkeit, ja von Dissonanz beinahe gefordert. Jedes Kunstwerk, das rein ornamental gestaltet wäre, sich ganz nach dem Gesetze richten würde, das sich in den Ausschmückungen eines Tischläufers ausdrückt oder in der Schwingung und Biegung einer Lampe, wäre rettungslos der Langweile preisgegeben. Nicht die geistige Idee bedingt den Unterschied. Denn auch ein Ornament kann in seiner Art und durch mystische Deutungen idealen Wert erhalten und doch kein Kunstwerk sein. Es muß somit etwas anderes sein, was diese Differenzierung und das innerste Wesen dieses Gegensatzes ausmacht. Und da stoßen wir immer wieder auf die berühmte und noch immer als vollgültig betrachtete Kantische Lehre von dem interesselosen Wohlgefallen als Kriterium des Ästhetischen. Schon Nietzsche hat es mit Recht als Unding bezeichnet, daß Schönheit keine Begierden erwecken und nur eine Art von Kastratengefühl, ein ärmliches, blasses und dennoch süffisantes Behagen hervorrufen solle. Die Kantische Definition ist rein negativ. Sie will nur besagen, daß man keine praktischen Ziele beim reinen Anschauen des Ästhetischen verfolgen könne, daß sich das Schöne vom Angenehmen unterscheide. Den positiven Inhalt des Kunstgefühls hat jedoch Kant nicht gefunden und er gibt nur eine Abgrenzung und noch dazu eine sehr zweifelhafte, da ja beispielsweise die Gegenstände chinesischer Kunst zum größten Teil praktische Nebenziele verfolgen, ohne jedoch zu sagen, was innerhalb der Grenzen der Interesselosigkeit das Besondere und Spezifische des Ästhetischen ausmacht.

Wenn man diesen Begriff überhaupt annimmt, so gibt es nur ein Gebiet, für das er wirklich in gewissem Maße zu passen scheint, nämlich das Ästhetische im weiteren Sinne. Wenn ich die Verflechtungen einer Sessellehne betrachte, so ist diese Regelmäßigkeit gewiß ästhetisch und wirkt im Sinne eines Wohlgefallens, das

sicherlich als solches mit praktischen Erwägungen nichts zu tun hat, so sehr auch der Ursprung dieser Ornamantik mit Gesetzen des Praktischen verwoben sein mag. Positiv gesprochen, zeigt sich in ästhetischen Kurven das freiwillige Befolgen des ökonomischen Prinzips, ferner das Streben, dem Auge nach den Gesetzen des menschlichen Körpers Doppelseitigkeit zu geben und zu gleicher Zeit in den Linien Bewegungsformen darzustellen, die angenehme Wirkung haben. Die Kurven oder die Farben oder die Töne bei Etüden, die beiläufig die Verpflanzung des Ornamentalen ins Musikalische sind, gehorchen den Gesetzen der Spannung und Lösung der körperlichen Reize, ferner dem Bedürfnis des Organismus nach Reichhaltigkeit der Einwirkung, nach Funktionslust und nach Kontrastwirkung. Diese Gesetze bieten jedoch nur die Wesenheiten des Rahmens, und nie und nimmer wird diese ästhetische Regelmäßigkeit künstlerische Wirkung im eigenen und echten Sinne hervorrufen. Denn ihr fehlt der wesentliche Umstand, das eigentliche Kriterium des Künstlerischen, und das ist gerade die von Kant verpönte und von einer asketischen und lebensfremden Ästhetik abgewiesene Begierde.

Man versuche einmal die Wirkung des Kunstgewerblichen bei sich selber zu beobachten. Der Unbefangene wird nach längerer Besichtigung eine eigentümliche Abspannung empfinden, ein Gefühl nahe der Langweile, weil eben alles Anschauen dieser Art uninteressiert bleibt, weil der Kontrapunkt fehlt, das Bewegte der Empfindung, die beim echten Kunstwerk nicht in sich ruhend ist, sondern wie bei allen starken Reizen motorische und vasomotorische Wirkungen hervorruft. Man versuche es einmal, ein solches Ornament wirklich fortlaufend zu verfolgen. Binnen kurzem wird sich vollkommener Überdruß einstellen und ein gleichsam physiologischer Ärger, der uns zwingt an etwas anderes zu denken und aus der Regelmäßigkeit, aus dem Anblick der einschläfernden Ranken, aus diesem leeren Wohllaut ins Lebendige und »Interessierte«, mit einem Worte: in die Begierde zu flüchten. In diesem Moment liegt für uns der wesentliche Unterschied und die Grenzlinie des Kunstwerks. Das Ornament erweckt Behagen, ebenso die gut gegliederte prosaische Rede mit der richtigen Abwechslung der Vokale und der »normalen« Gliederung des Satzbaus. Das Kunstwerk dagegen ist niemals »normal«, sondern immer wächst es aus den Elementen des Behagens zu dem Triebhaften, Elementaren und zu der Dämonie, die auch das Unlustvolle, das Unharmonische, ja das Peinliche für sich zu erobern vermag.

Was ist Begierde? Sie bedeutet eine Triebäußerung, verbunden mit einer Vorstellung. In dieser Gemeinschaft ergibt sich zu gleicher Zeit eine Doppelseitigkeit. Die Triebäußerung ist schmerzhaft und entladet sich in dem Schrei des Kindes nach der Mutterbrust und in den Qualen des Liebenden. Die Vorstellung, der geistige Anblick des Begehrten dagegen ist lustvoll und bewirkt die seligen Ekstasen bei der sich nähernden Erfüllung, die vorwiegende Freude an der Gewährung, an dem Anteros, der Gegenliebe, wie sie die Griechen geistvoll als Gegenwert zum Eros verkörperten. So mischen sich Lust und Unlust, Freude und Leid, Kühnheit und Angst, Streben nach dem Wirklichen und phantastisches Ausgreifen in der Begierde, die nach unserer Ansicht zum Kunstwerk leitet. Aber noch ist der exakte oder zum mindesten der Indizienbeweis nicht geführt, daß es sich tatsächlich bei der künstlerischen Empfindung im Gegensatze zur ästhetischen im allgemeinen um Begierde handelt. Vor allem ist die Einhaltung der Grenze zwischen Gefühl und Begierde sehr schwierig, Leiden setzt sich in die Begierde der Tränen um, wie sie schon Homer genannt hat und in den Wunsch, das Leidvolle auszuschalten. Lust wieder mündet in Gelächter, oft auch in Tränen oder in frohmütige Bewegung und in die Begierde der Aneignung. Das Wesentliche des Gefühls im Gegensatze zur

Begierde ist jedoch zweierlei: Einheitlichkeit und Ruhe. Wer Lust empfindet, wird solange das Gefühl haben, als diese Lust eben nicht in die Bewegung übergeht, noch nicht das Zufassen nach dem Gegenstand, den Willen auslöst, ihn zu besitzen. Ebenso wird Unlust die ruhige Trauer sein, die noch nicht physiologische Sekretion, noch nicht den Abscheu erzeugt und den Gegenpol zwingend und lockend in das Bewußtsein bringt. Prüft man nun die künstlerische Sensation, im Verhältnis zu diesen Abzweigungen, so möge sich jeder einzelne fragen, was er in seinen stärksten Erschütterungen empfunden hat, in den Augenblicken, wo er nicht aufnehmend oder mindestens nicht aufnehmend allein dem Kunstwerk gegenüberstand, und er wird finden, es ist nicht die eigentümliche Annehmlichkeit wie beim Betrachten einer schönen Farbe, einer rein geformten Ledertasche, einer richtig geschweiften Brosche und einer selbst zierlich angeordneten feinen Wohnung. Es ist auch nicht die unzweideutige Ablehnung wie bei offenbarer Asymmetrie von Gegenständen, bei fleckigen Kleidern, abgebrochenen Flaschen oder falsch gearbeiteten und gestellten Sätzen. Sondern es ist eine neue, über beide Empfindungen hinausgehende, sie beide gleichsam in eine Hülle spannende und durch starke Ladung von Geistigkeit veränderte Erregung. Nehmen wir die zweite Sinfonie von Mahler, diese vielleicht höchste Leistung eines modernen Genius. Ist es »Lust«, die uns bei dieser Musik ergreift, ist es »Unlust«, fühlen wir uns angezogen, abgestoßen, sind wir erfreut oder empfinden wir Gram? Keines von all dem und doch alles zusammen, es ist Begeisterung am Wohlklang und doch wieder das eigentümliche Ziehen und Zerren an unserem Innersten, die strömende Bewegung, die Plato in unvergleichlicher Plastik mit der Wachstumsempfindung verglichen hat, als regten sich, wie er im Phädrus sagt, die alten Schäfte der Flügel, die wir auf unserem Himmelssturze verloren haben. Ja, selbst bei der lustvollsten Musik, bei »Figaros Hochzeit«, ist es nicht »Lust«, die wir empfinden, viel mehr eine prickelnde, aufwühlende, beinahe schmerzhafte Erkenntnis der Vollendung. Der Abgrund zwischen Gefühl und Begierde, darin ist der Unterschied zwischen dem Ästhetischen und dem Künstlerischen verborgen. Daß man »keusch«, in meiner Sprache erotisch begehren kann, das ist das dem Philister unlösbare Geheimnis der Kunst, und in dem Unverständnis für diese spezifisch künstlerische, auch sinnliche und dennoch vom rein Physiologischen freie und daher »reine« Begierde beruhen alle muckerischen Hetzen gegen die Kunst und ihre Freiheit dem Nackten und dem (sobald unkünstlerisch betrachtet), »Unsittlichen« gegenüber. Dieses ewig Harmlose, dieses vollkommene Billigen des Begehrten und des Begehrens, dieser Zusammenschluß von Körper und Geist mit dem Geist als Führer, darin liegt für den Dutzendmenschen das Unheimliche, ja oft Widerliche und Abschreckende der Kunst, während darin doch nur das Inkommensurable im Sinne Goethes ist, das seltsame Schweben zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Erdenleid und Himmelsfreude, der Dämon.

Nun könnte man einwenden, es handle sich nicht um eine Begierde, sondern um ein gemischtes Gefühl, etwa, wie wenn man Trost im Ausweinen finde oder mit allzu vieler Freude die Wehmut des Vergehens verknüpfe. Eine Begierde könne nur in dem Wunsche nach Besitzergreifung eines Gegenstandes liegen. Hierauf ist zu antworten: Es mag sein, daß beim Rezeptiven das künstlerische Empfinden manchmal im Gefühl stecken bleibt und zu schwach, zu unbestimmt ist, um sich zur Begehrung zu erhöhen. Unmöglich ist dies aber bei der Hauptperson des künstlerischen Prozesses, dem Schöpfer des Künstlerwerkes, dem Produktiven. Denn sonnenklar ist es, daß er wirklich etwas besitzen und haben will, daß er den geistigen und körperlichen Stoff verschmelzen, den Gegenstand seiner Sehnsucht zwingen und im toten Stoff befestigen möchte. Diese Begehrung, die mit stürmischer, oft unab-

weislicher Intensität den Schaffenden überfällt, diese »Brunst« (Wagner), dieser gewaltige Drang kann nicht mehr mit »Gefühl« verwechselt werden, er ist nicht mehr Ruhe, nicht mehr Beschauung, nicht mehr passives Wirkenlassen, sondern höchste Aktivität, ein Stürmen der visionären und plastischen Fähigkeiten, ein Zusammenklang von Schmerzlichem und Lustvollem, wie ihn in dieser Schärfe nur die Begierde bietet, die schon der Rezeptive, der Hörer im guten Sinne des Wortes, wenn auch in Schattenhaftigkeit und rudimentär empfindet. Nun wäre noch das Problem zu lösen: Die Begierde wonach? Hier erhebt sich jedoch eine Frage, die nur in Umrissen besprochen werden kann. Die Sehnsucht nach Verewigung, die hier an erster Stelle steht, hat insbesondere Schmarsow in seinem großen Werk über die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft betont, worin er sagt: es komme darauf an, die Gegenstände dem ewig wechselnden Strome des Werdens und Vergehens zu entrücken, sie hinzustellen zu freiem Genuß, ja eben diese Werte als anerkannte zu verewigen für den Menschen, sei dies der Schöpfer des Werkes allein oder seinesgleichen allesamt. Auch in seinem letzten großen Essay in diesen Blättern entwickelt er denselben Gedanken und er führt dieses Prinzip auch aus der primitiven Kunst hervor, indem er darstellt, daß die Halskette der Frauen nichts anderes bedeutet, als die »beharrende Wiederholung« der Liebkosung eines geliebten Mannes, ebenso die Umrahmung der Stirne, der Augen und Ohren. »Das Ornament selbst ist in all seinen mannigfachen Variationen nichts anderes als ein Niederschlag des mimischen Spiels um solchen Wert herum, des anerkennenden Verweilens und beteuernden Wiederkehrens im Erfassen des gefundenen Wertes. Eben die nachfühlende, genießende Wiederholung der ähnlichen Gebärde ist der Sinn, der allem Reichtum der Motive, allen Abwechslungen der Form für den nämlichen Inhalt zugrunde liegt.« Schmarsow geht somit im gleichen Gedankengang wie unabhängig von ihm der Verfasser von dem Grundsatze aus, daß das Produktive den Vorrang in der Ästhetik habe und in seinem letzten großen Aufsatz in dieser Zeitschrift spricht Schmarsow wieder den Gedanken der Verewigung aus und bezeichnet das Schaffen als die Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt.

Diese Definition, so fruchtbar und bedeutsam sie sein mag, erscheint uns jedoch als zu unbegrenzt, zu allgemein und zu vieldeutig. Denn zu dem Wunsche, dem Begehren nach Verewigung muß noch ein weiteres bestimmendes Merkmal hinzutreten, weil sonst die Abgrenzung zur Wissenschaft, zur Geschichte, zur Philosophie, zu den halbmechanischen Fähigkeiten wie Photographie und Kinematograph nicht möglich wären. Es ist das Moment des Sinnlichen, die Begierde nicht nach der künstlerischen Handlung, denn sie ist ja Verewigung, sondern nach einer bestimmten Art des Gegenstandes dieser Handlung und nach bestimmter Art der Verewigung. Der Wille zur Verewigung muß sich, wenn er künstlerisch sein soll, mit der Begierde nach dem Geliebten vermählen, er muß in gegenständlicher Richtung bestimmt sein durch das Sehnsuchtweckende oder Sehnsuchtstillende, durch die Atmosphäre der rein sinnlichen Erregung, hervorgerufen durch Hörbarkeiten, Sichtbarkeiten und Tastbarkeiten, die unser Liebesvermögen berühren. Er muß, sei es im Sinne der Schmerzphase, wenn man so sagen darf, dieser Begierdenkurve arbeiten, indem er die Strebung selbst in ihrer heftigen, unrastvollen, oft grausamen, ja wahnsinnigen Gewalt darstellt oder im Sinne der Lustphase, wenn der Gegenstand dieser Sehnsucht nähergerückt ist und die Begierde sich besitzend glaubt und in der Erfüllung bereits zu schwelgen scheint.

Was ist neben solchen Kräften die hausbackene Empfindung des Ästhetischen im allgemeinen, die stumpfe Behaglichkeit dieses einschläfernden Paradieses. Wie

sollte erklärt werden, daß die heftigsten Strebungen, ja Verbrechen künstlerisch wirken können, wenn nicht schon im Wesen, in der Entstehung der Kunst eine Affinität zur Begierde läge, als deren heftigste Äußerungen solche Abnormitäten sich darstellen. Nein, da ist eine entscheidende, psychologisch wesentliche Kluft, und das Ästhetische im weiteren Sinne ist eben nur Dienerin des Künstlerischen, ein Hinlocken des Gemüts zu jener Höhe, wo dann eben »Lust« und »Unlust« aufhören und das »Erleben« beginnt; ein Luxusgefühl, eine Empfindung höheren, bewegteren Daseins. Lust und Unlust sind nur Stufen, nur Helferinnen der großen schöpferischen Auseinandersetzung, die das Kunstwerk hervorbringt. Die reine Begierde, die ewige Sehnsucht ist es, die das Künstlertum erzeugt.

Fichte und die Lehre von der „romantischen Ironie".

Von

Carl Enders.

In ihrem Aufsatz »Die romantische Ironie« (in dieser Zeitschrift XIII [1918], S. 270 ff.) will Käte Friedemann zeigen, daß die allgemeine Annahme einer Einwirkung Fichtes auf die Lehre von der romantischen Ironie nicht richtig sei. Diese Überzeugung wird ihr erweckt einmal »durch die Aussprüche der Romantiker über das Wesen der Ironie, die nicht auf eine Verherrlichung des Ich, sondern im Gegenteil auf dessen Preisgabe an den Geist des Universums deuten, und zweitens durch das gänzliche Fehlen irgendwelcher Hinweise darauf, daß hier tatsächlich ein Einfluß Fichtes vorgelegen. Somit (schließt sie) scheint der von Hegel stammenden und immer weiter verbreiteten Behauptung jeder sichere Boden entzogen zu sein«.

Ich kann diesen Ausführungen durchaus nicht beistimmen [1]). Vor allem scheint mir ein methodischer Fehler vorzuliegen, wenn die Verfasserin sich für ihre Darlegungen auf die Aussprüche beschränkt, in denen das Wort Ironie vorkommt. Wo würden wir in der Erforschung geistiger Zusammenhänge hinkommen, wenn wir dieses äußerliche, hier als selbstverständlich vorausgesetzte Prinzip anerkennen wollten? Welche lebensfremde Auffassung geistiger Lebensprozesse liegt dem zugrunde! Und dabei handelt es sich hier um eine Bewegung, welche das »Symphilosophieren« auf ihr Banner geschrieben hat! Es kommt doch wahrlich nicht auf das Wort an, sondern auf den ganzen Begriffskomplex, in dem ein Glied durch dieses Wort bezeichnet wird. Die Ironie ist, wenn sie auch, was ja bei der gewollten Vermischung aller geistigen Betätigungsweisen (Philosophie, Kunst, Moral) bei Friedrich Schlegel selbstverständlich erscheint, nicht rein ästhetisch ist, doch aus ästhetischen Betrachtungen heraus geboren. Und so müssen zum wenigsten alle Äußerungen über Poesie, das Wesen des Künstlertums usw. herangezogen werden. Käte Friedemann behauptet nun, es widerspräche durchaus der Art Friedrich Schlegels, in den Athenäumsfragmenten sowohl von Fichte wie von der Ironie zu sprechen, ohne beide je miteinander in Zusammenhang zu bringen. Denn er sei keine unbewußte Natur und gebe sich stets Rechenschaft über die Einwirkungen, die er erfahren habe. Den Beweis für diese kühne Behauptung bleibt sie schuldig.

---

[1]) Die Behauptung, die romantische Ironie beruhe auf dem Grunde der romantischen Auffassung vom Tragischen, lasse ich hier auf sich beruhen.

Sie verweist nur darauf, daß ich in meinem Buche über Friedrich Schlegel, Leipzig 1913, S. VII, eine andere Auffassung vertreten habe. Ich stehe sogar auf einem noch viel radikaleren Standpunkt. Ich glaube, daß es so bewußte Naturen, wie sie eine in Schlegel sehen will, in reichbewegten Kulturkreisen überhaupt nicht gibt. Kein Mensch, am wenigsten aber ein so gärender und in voller Revolution befindlicher, wie Schlegel einer im Jahre 1798 war, gibt sich in dieser mathematisch-starren Weise Rechenschaft von den Quellen aller Einzelheiten seines Denksystems, insbesondere dann nicht, wenn wie bei Friedrich Schlegel diese Anregungen in seine eigene auf individuelle Naturanlage gegründete Anschauungswelt sich einfügen derart, daß sich schwer sagen läßt, ob die Anregung ihm weiter entgegengekommen ist als er ihr. Für Friedrich Schlegel habe ich die irrationale Grundlage seines Wesens doch nicht nur in der Einleitung behauptet, sondern durch das Buch eingehend erwiesen.

Käte Friedemann sagt nun, Schlegel habe ja für die Lehre von der Ironie (wie alle Romantiker) wiederholt auf Vorbilder hingewiesen, auf Sokrates, Sophokles und Shakespeare, niemals aber in solchem Zusammenhang auf Fichte. Das ist ein Trugschluß. Auf Fichte konnte in solchem Zusammenhang gar nicht verwiesen werden. Dort handelte es sich um Theoretiker und Praktiker der Ironie, um den Lehrer und um die Meister der Vorstufen. Das war freilich Fichte nicht; er hat weder eine Lehre der Ironie als solche formuliert, noch hat er die Ironie künstlerisch gehandhabt. Die immer nur behauptete Beziehung Fichtes zu dieser Lehre Schlegels besteht darin, daß er Begriffsstützen für ihren Bau geliefert hat. Das ist aber etwas ganz anderes.

Prüfen wir nun die Beweisführung Käte Friedemanns einmal nach. Sie kennzeichnet das Verhältnis der romantischen Persönlichkeit Schlegels zum Universum ganz richtig: »Das Ich fühlt sich klein in seiner Endlichkeit dem unendlichen Universum gegenüber (S. 274), das ihm aber nicht, wie bei Heine und Brentano als die Macht der brutalen Außenwelt über die Welt der Seele entgegentritt, sondern als das Ganze, dem der Teil sich liebend hingibt, in das er sich freudig zu verlieren vermag und mit dessen innerstem Wesen er sich eins weiß.« Sehr richtig: mit dessen innerstem Wesen er sich eins weiß! Noch mehr: mit dem er sich in den Augenblicken der romantischen Ironie geradezu, wenn auch nur momentan, identifiziert. Dieser Gedanke wird zu Unrecht nicht in gleicher Weise ausgeführt, wie der Gedanke des Bewußtseins von der Kleinheit des Ichs, wenn das Gefühl der Einheit zurücktritt. Denn nun heißt es weiter: »Wir haben es hier im Grunde mit drei Faktoren zu tun: mit dem Ich, der empirischen Welt und dem Universum, das uns niemals als Erfahrung, sondern immer nur als Idee gegeben oder eigentlich aufgegeben ist. Um des letzteren willen leiden die beiden ersten, aber das Ich betrachtet sich selbst sowie die Welt des äußeren Geschehens, »die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens«, als Spiel, das heißt mit Ironie, um des Ernstes jenes Allumfassenden willen, das ihm Universum oder Gottheit heißt«. Hier liegt der Fehler in der begrifflichen Ableitung. Wir haben es bei Schlegel nicht mit drei, sondern mit vier Faktoren zu tun. Es handelt sich nicht um ein Ich, sondern um zwei verschiedene Ich, um das hier allein berücksichtigte empirische Ich und um das absolute Ich, welches als praktisches Ich das ausführende Organ des Universums im Zustand der romantischen Ironie ist. Die Polarität von Zentrum und Peripherie (das sind doch die letzten Grundbegriffe von Schlegels Lehre) wird auf der einen Seite vertreten durch die empirische Welt und ihre Erscheinung in der Persönlichkeit, das empirische Ich, auf der anderen Seite durch das Universum und seine Erscheinung in der Persönlichkeit, das absolute Ich. Es

muß also heißen: Um der letzteren willen (Universum und absolutes Ich) leiden die beiden ersten. Und wenn Käte Friedemann fortfährt: »aber das Ich betrachtet sich selbst als Spiel«, so wirft sie in verwirrender Weise diese beiden Ich zusammen. Es muß heißen: das absolute Ich betrachtet das empirische Ich als Spiel.

Zu der Auffassung von der Selbsthingabe, welche jene Stimmung heiterer Ironie erzeugt, »die sich gegen das Ich selbst kehrt, weil der einzelne Mensch als solcher mit allem, was ihm das äußere Leben zu bringen vermag, nicht wichtig genug ist, als daß man ihn ernst nehme«, zu dieser Auffassung soll jene andere durchaus im Widerspruch stehen, die das Wesen der romantischen Ironie gerade in der Verherrlichung des souveränen Ich der Welt gegenüber erblicken möchte. Sie steht damit nicht im Widerspruch. Es ist die Machtvollkommenheit des absoluten Ich, das sich »mit dem innersten Wesen des Universums eins weiß«, welches sich diese selbstgeschaffene Welt in jedem Augenblick wieder zerstören kann. In der Tat ist der Fichtesche Gedanke, der in der Entstehungszeit der Lyzeums- und Athenäumsfragmente mit voller Wucht auf das sich entwickelnde System Schlegels einwirkt, voll und ganz zur Geltung gekommen. Weshalb Fichte nicht als Lehrer und Meister der Ironie selbst genannt werden kann, ist oben ausgeführt worden. Wenn dagegen Käte Friedemann das Gegenargument aufstellt, Friedrich Schlegel bringe, statt Fichte zu nennen, die Ironie direkt mit dem Begriff der Selbstvernichtung in Verbindung, und wenn sie sich dabei auf das Athenäumsfragment 305 bezieht [1]), so muß doch festgestellt werden, daß es dort heißt: »Absicht bis zur Ironie und mit willkürlichem Schein von Selbstvernichtung ist ebenso wohl naiv als Instinkt bis zur Ironie.« Es handelt sich hier doch ersichtlich wieder um die beiden Pole. Die Ironie begreift sie beide, die Absicht und den Instinkt. Die Willkür ist für den tieferen Blick nur scheinbar, weil das vom Universum inspirierte und in die Persönlichkeit wirkende absolute Ich doch im letzten Grunde naiv ist. Letzthin ist eben die Selbstvernichtung auch nur positive Auswirkung, nicht negative, deshalb *sub specie aeternitatis* gar nicht Vernichtung, sondern Schöpfung, *conditio sine qua non* der Schöpfung. Daß der Instinkt bis zur Ironie naiv ist, das leuchtet ja jedem sofort ein. Es soll deshalb gesagt werden, daß Absicht bis zur Ironie ebenso naiv ist. K. Friedemann stützt sich also auf eine Stelle, die beim näheren Zusehen das Gegenteil von dem beweist, was sie beweisen soll. Und sie hat andere Stellen, wo auch von Ironie und Selbstvernichtung zusammenfassend die Rede ist, wie Athenäumsfragment 51 u. a. einfach beiseite gelassen, obwohl sie eine von den ersten Forschern vertretene Meinung als einen großen Irrtum mit leichter Gebärde abtun will. Dieses letztere erläutert Nr. 305 durchaus gegen die Auffassung Käte Friedemanns. Es heißt da ausdrücklich: »Naiv ist, was bis zur Ironie oder bis zum steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich, individuell oder klassisch ist oder scheint.« Ironie wird also ausdrücklich identifiziert mit dem steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung.

Friedrich Schlegel hat sich aber auch ganz unzweideutig zu der Frage des Verhältnisses von absolutem und empirischem Ich gerade in einer kritischen Stellungnahme zu Fichteschem Geist ausgesprochen. In der Rezension des Niethammerschen Philosophischen Journals (von 1797!) führt er in Besprechung der Niethammerschen »Briefe« aus [2]): »Wenn, wie er behauptet, nur dem transzendentalen Subjekt absolute Freiheit beigelegt werden kann, die er dem empirischen mit dem vollsten Recht und den bündigsten Beweisen abspricht; wenn die praktische

[1]) Minor, Schlegels Jugendschriften II, S. 253.

[2]) Enders, Fr. Schlegel, S. 301 ff., Minor II, S. 103 ff.

Selbstbestimmung durchaus nur mittelbar sein kann, so gibt's überall keine Praxis, d. h. (eben) Bestimmung des Empirischen durchs Absolute. Eine durchaus nur mittelbare Selbstbestimmung enthält schon einen inneren Widerspruch: es wäre gar keine Selbstbestimmung und kein Selbst. Alle Vermittlungen sind empirisch: man kommt dem Absoluten dadurch um nichts näher und bleibt immer in den Schranken. Daraus würde folgen, daß die Schranken absolut wären, das Ich aber relativ. So ist es im theoretischen Gebiet. Gibt es ein praktisches Gebiet und eine praktische Aufgabe, die nicht an das reine Ich ergehen kann: so muß es auch ein praktisches Ich geben. Denn von dem empirischen Subjekt als solchem, dessen Selbsttätigkeit durch Naturgesetze beschränkt ist, gänzliche Vernichtung aller Schranken absolut zu fordern, wäre widersprechend. Das praktische Ich ist das Absolute, insofern es das empirische bestimmt oder umgekehrt. Die Möglichkeit dieser Bestimmung, die nur unmittelbar sein kann, worauf es hier eigentlich ankommt, folgt von selbst, wenn das reine Ich absolut ist. Es gibt dann keine Schranken, als die es sich selbst gesetzt hat, also auch wieder durch sich selbst muß aufheben können. Wird von der Zeit abstrahiert, wie in praktischer Rücksicht davon abstrahiert werden muß und soll [1]): so ist die Macht des Willens unendlich. Ein einziger synthetischer Entschluß kann als erstes Glied einer unendlichen Progression von steten Freiheitserweiterungen die Ursache der gänzlichen Vernichtung aller Schranken sein. Wie könnte die Kraft beschränkt sein, deren Produkt absolut ist,« das absolute Ich Fichtes. »Freilich aber darf man nicht,« fährt er fort, »wie so häufig geschieht, was nur fürs praktische gilt, auch aufs empirische Subjekt übertragen.« »Wir können uns nicht mit einem Schwertstreich heilig machen.« Das war die Jakobische Tendenz, die er in der selbstreinigenden Rezension von Jakobis »Woldemar« so scharf und witzig abgelehnt hatte. »Es gibt gewiß keinen größeren Unsinn, als zu sagen: Soeben habe ich mich durch reine Vernunft selbst bestimmt.« Schlegel unterscheidet also ganz klar Fichtes reines Ich und empirisches Ich. Das empirische ist in die Schranken gebannt, die nur in unendlicher Progression überwunden werden können. Das reine Ich erscheint als theoretisches, indem es die Schranken setzt, als praktisches, indem es sie überwindet, vernichtet, als absolutes, indem es im Unendlichen vollendet ist.

Die ästhetische Genialität des romantischen Künstler-Menschen ergibt sich daraus nun in Anlehnung an die (Hemsterhuissche) Vorstellung, daß das Absolute oder Wesentliche zur Erscheinung hindrängt. Das Kunstwerk entsteht parallel der Welt als Mikrokosmos, der schöpferische Geist ist das Vehikel des Absoluten; das reine Ich wirkt in ihm. Entsprechend der Setzung der Schranken durch das theoretische Ich ergibt sich im Gebiet des Ästhetischen die Beschränktheit des sinnfälligen Ausdrucks in der Gestaltung (ganz wie bei Hemsterhuis). Das empirische ästhetische Ich könnte diese Beschränktheit in der Gestaltung einer absoluten Idee auch nur in unendlicher Progression überwinden. Das praktische ästhetische Ich, das verlangt, daß die Gestaltung die absolute Idee völlig zur Anschauung bringe, gibt den Antrieb. Die Genialität des romantischen Künstlers besteht nun darin, daß das praktische Ich in der schöpferischen Sphäre seines künstlerischen Schaffens die unendliche Progression überfliegt und die Schranken der empirischen Gestaltung von der momentan erfaßten absoluten Idee her sieht und beurteilt, ja, für diesen Moment vernichten kann, um in der Vernichtung die Idee schöpferisch-intuitiv auf-

[1]) In empirischer Rücksicht kann davon nicht abstrahiert werden, weil der Zeitbegriff ja eine unlösliche Anschauungsweise endlicher Wesen ist.

leuchten zu lassen. Und der Zustand, in dem das gelingt, ist der der romantischen Ironie. Sie ist verankert in diesem Gedankenkomplex. Ich kann mir nicht helfen, ich sehe Schlegel lächeln über einen Versuch, sie in solcher Anklammerung an das Wort und sein Vorkommen, an diese empirische Stoffverbindung von Lauten und Buchstaben, erklären zu wollen.

So bleibt also die Einwirkung Fichtes auch nach der Anfechtung durch Käte Friedemann bestehen. Nach den letzten Ausführungen, die natürlich noch in gleichem Sinn erweitert werden können, ist es klar, daß es im Wesen der in der Begabung mit der romantischen Ironie, diesem steten Wechsel von Selbstvernichtung und Selbstschöpfung bedingten romantischen Dichtart liegen muß, »daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann«. »Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen,« eine Kritik also, die auch vom praktisch gewordenen absoluten Ich getragen wäre. »Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.« An dieser Schlegelschen Festlegung (Athenäumsfragment 116) ist nicht zu deuteln. Wie der Begriff Willkür aufzufassen ist, haben wir oben gesehen. Er ist die volle Freiheit von Schranken des in der Persönlichkeit wirksamen Universums, *sub specie aeternitatis* also gar keine Willkür, sondern nur willkürlicher Schein; als Willkür nur dem empirischen Ich erscheinend, das sich der Vernichtung preisgegeben sieht.

Einige Fragmente [1]) werden das Bild noch lebensvoller machen. »Nur derjenige kann Künstler sein, der eine eigene Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat« (Idee 13). Ist hier das Gefühl der Abhängigkeit des Auserlesenen betont, so die Souveränität des Künstlers, auf dem der Abglanz des in ihm wirksamen Universums ruht, in der Idee 43: »Was die Menschen unter den anderen Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen.« In der Idee 114 heißt es: »Keiner soll bloß Repräsentant seiner Gattung sein, sondern er soll sich und seine Gattung auf das Ganze beziehen, dieses dadurch bestimmen und also beherrschen.« Zwar heißt es in der Idee 113 von einem Pol her: »Der Künstler, der nicht sein ganzes Selbst (sein empirisches!) preisgibt, ist ein unnützer Knecht«, und die Idee 131 führt dazu aus: »Der geheime Sinn des Opfers ist die Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist«, und »Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer.« Aber »der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig, und die Vernunft (die sich eben aus dem Universum, von Gott her in ihm manifestiert) ist frei und selbst nichts anderes, als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche ... In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn der göttlichen Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.« Hier ist es wieder deutlich ausgesprochen: Die Selbstvernichtung (des Empirischen) ist nichts ohne die mit und aus ihr geborene Selbstschöpfung (des Absoluten). Beides vollzieht sich in, gegen und durch das Ich, das »Selbst«. Und die Idee 44 verkündet, vom Nur-Ästhetischen absehend, wie das Göttliche selbst im Menschen wirksam wird und durch ihn sich offenbart: »Gott erblicken wir nicht, aber überall erblicken wir Göttliches, zunächst und am eigentlichsten jedoch in der Mitte eines sinnvollen Menschen ... Nur der Mensch kann göttlich dichten und denken und mit Religion leben ... Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt und sich selbst vernichtend preisgibt, um

---

[1]) Vgl. dazu meine Gruppenanordnung in dem Bändchen der Inselbücherei Nr. 179.

dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen und darzustellen ... Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen.« Und »ein Künstler ist, wer sein Zentrum in sich selbst hat« (aus Idee 45). Auch da, wo er als Schriftsteller von der Notwendigkeit spricht, sich im Ausgeben der Welt gegenüber zu beschränken, meint er, das sei der beste Prüfstein des großen Schriftstellers, »denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstbeschränkung« (Lyzeumsfragmente 37).

Es ist also wieder zum mindesten sehr einseitig, wenn Käte Friedemann der Frühromantik nur die begeisterte Resignation eines Spinoza zuschreiben will. Es lebt in ihr auch das Gefühl göttlicher Überlegenheit über alle Kreatur, jenes Bewußtsein einer geistigen Herrschaft, das in Novalis so bezeichnend zum »magischen«, die empirische Welt zur Unterwerfung zwingenden Idealismus sich verdichtet. Erst als dieser Glaube schwankt und erlischt, wird der Platz frei für den geoffenbarten Glauben der Kirche, das Dogma.

Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Architektur.

Von

Leo Adler.

Tritt man an die geschichtliche Betrachtung der Baukunst nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Tatsachenforschung heran, sondern wirft man die Frage nach ihrer gesetzmäßigen Entwicklung auf, so stößt man nur zu bald auf den erschwerenden Umstand, daß die kunstwissenschaftliche Terminologie häufig an einer beklagenswerten Verschwommenheit leidet, daß das betreffende Wort über seinen Begriffsinhalt gar nichts aussagt. Allerorten tritt die schon von Wölfflin beklagte Tatsache zutage, daß in der Kunstwissenschaft die begriffliche Forschung mit der Tatsachenforschung nicht Schritt gehalten hat [1]). Für die Architektur kommt noch ferner der Umstand hinzu, daß es sich in der Mehrzahl der Fälle um übertragene Begriffe handelt, die auf dem Gebiete der Schwesterkünste gewonnen sind; ich brauche nur auf den alten und scheinbar unlöslichen Streit um den Begriff des Malerischen und Unmalerischen in der Architektur hinzuweisen [2]). Soll also eine Betrachtung im genetischen Sinne erfolgen, so ergibt sich zuvor die Notwendigkeit der Untersuchung und Zergliederung der wichtigsten Begriffe sowohl formal-ästhetischer als auch prinzipiell-genetischer Art im Gebiete der Architektur. In den folgenden Zeilen soll unter diesem Gesichtswinkel die Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit in der Baukunst einer Betrachtung unterzogen werden.

Fr. Th. Vischer definiert die Regelmäßigkeit als die »gleichmäßige Wiederkehr unterschiedener doch gleicher Teile. Niemals kann ein ganzes Schönes darin erschöpft sein; nur als Teil in einem ganzen Schönen kann streng Regelmäßiges auftreten: mathematische Formen wie Quadrat, Kreis, Würfel, Kugel, gleiche Säulen

---

[1]) Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 2. Aufl., München 1917, S. VIII.

[2]) Vgl. z. B. Gurlitt, Zum Wesen des Barock in: Berliner Architekturwelt, 14. Jahrg. 1912, S. 40 ff.

mit gleichen Distanzen, gleiche Versfüße, gleicher Takt« [1]). Mit Recht betont demgegenüber Wölfflin [2]) das Unzulängliche dieser Bestimmung, mit der Begründung, daß sich Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit, die in Vischers Definition, namentlich aber in den herangezogenen Beispielen durcheinander laufen, grundsätzlich unterscheiden. Nach Wölfflin hätten wir in der Gesetzmäßigkeit ein »rein intellektuelles Verhältnis vor uns«, während die Regelmäßigkeit ein »physisches« darstellt. Wölfflin versucht seinerseits folgende Klarstellung: »Die Gesetzmäßigkeit, die sich in einem Quadrat ausspricht, hat keine Beziehung zu unserem Organismus [3]).« Ganz recht: nur lautet die Frage eben, ob das Quadrat eine gesetzmäßige oder regelmäßige Bildung ist, da wir eben nicht beide Worte als Synonyma auffassen, wie es die ältere Ästhetik zum Teil tat [4]).

Die Geometrie spricht unzweifelhaft von der Regelmäßigkeit ebener Figuren und diesen ist das Quadrat ebenso unzweifelhaft unterzuordnen. Ganz willkürlich wird, so will uns scheinen, Wölfflins Dialektik im Fortgange seiner Untersuchung: »Die Regelmäßigkeit der Folge ist uns etwas Wertvolles« [5]), willkürlich deshalb, weil hier die Regelmäßigkeit der Folge herausgegriffen wird, also wie schon bei Vischer, der aufeinanderfolgenden Mehrzahl gleicher Elemente. Das fällt aber unseres Erachtens unter dasjenige formal-ästhetische Prinzip, das Semper mit mehr Recht, wie uns scheint, Eurhythmie nennt (in bewußtem Gegensatz zu Vitruv allerdings) [6]). Nach Semper ist Eurhythmie »eine geschlossene Aneinanderreihung gleichgeformter Raumabschnitte« [7]), an deren Stelle selbstverständlich auch andere ästhetische Elemente treten können, ohne etwas an dem Begriff der Eurhythmie zu ändern. Die Regelmäßigkeit dagegen ist im weiteren Sinne nicht an eine zeitliche oder räumliche Folge gebunden, wie wir zeigen wollen.

Schmarsow zieht die letzte Konsequenz aus der Auffassung der Regelmäßigkeit als einer bloßen Folge: »Regelmäßigkeit unterliegt der zeitlichen Auffassung ... Im Bereich der Künste zeitlicher Anschauungsformen, Musik, Mimik, Poesie, herrscht sie ohne weiteres als Grundform [8]).« Allerdings: »So wie wir den Begriff auf die räumliche Existenz übertragen, scheint sich eben durch den Vergleich mit einem zeitlichen Nebeneinander, das die Regel vorschreibt, der Widerspruch zum räumlichen Nebeneinander einzustellen. Wir sprechen aber trotzdem (!) von einem regelmäßigen Körper, ohne Anstoß zu nehmen. Die Erscheinung eines solchen kristallinisch festen Gebildes führt uns durch seinen Anblick selbst dazu, das starre Dasein sozusagen in zeitliche Auffassung aufzulösen [9]).« Wir vermögen unserseits hierin nur eine dialektische Gewaltsamkeit zu erblicken, um von dem gewählten Ausgangspunkt aus an dem Begriffe noch zu retten, was zu retten ist. Wenn vollends ge-

---

[1]) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge V, Stuttgart 1866, S. 67 ff.

[2]) Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Diss. München 1886, S. 20 ff.

[3]) Ebenda S. 20.

[4]) So z. B. Zeising, Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers usw., Leipzig 1854, S. 332 ff.

[5]) Wölfflin, a. a. O. S. 20.

[6]) Vitruv, Zehn Bücher über die Architektur, Ausg. Reber. 1. Buch, 2. Kap., Ziff. 3, S. 13.

[7]) Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Bd. I, 2. Aufl. München 1878, S. XXVIII.

[8]) Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig 1905, S. 48.

[9]) Ebenda S. 48.

fragt wird: »Enthält die Vorstellung (der Regelmäßigkeit) nicht von vornherein den Impuls der Bewegung mit?« [1]), so vermögen wir nur mit Nein zu antworten. Denn inwieweit z. B. die Vorstellung von der Regelmäßigkeit eines Oktaeders oder eines sonstigen regelmäßigen Vielflächners den Impuls der Bewegung enthalten soll, ist uns unerfindlich. Um zu Gebilden in der Fläche zurückzukehren: Wir halten mit Vischer an der Regelmäßigkeit des Quadrates fest, wie der geometrische Ausdruck nun einmal lautet. »Quadrat und Kreis . . . sind beide regelmäßige Figuren« heißt es auch bei Lipps [2]). Dieser Eindruck der Regelmäßigkeit soll nun laut Schmarsow ein »Beitrag des menschlichen Subjekts« sein und im Gegensatz dazu sei »Gesetzlichkeit . . . der Beitrag der Außenwelt, die Wirkung der Naturkräfte« [3]).

Bei dieser Auffassung des Problems ist schlechterdings nicht einzusehen, wie die Zahl regelmäßiger stereometrischer Vielflächner (Polyeder) durch mathematischen Beweis auf fünf beschränkt werden kann [4]). Dazu müssen notwendig objektive Merkzeichen der Regelmäßigkeit vorhanden sein. Auf den subjektiven Standpunkt des Betrachters allein kann es füglich nicht ankommen, wie Schmarsow will: »Unsere Subjektivität hat das Recht der Erstgeburt für sich; allmählich erst anerkennen wir die Objektivität des Bestandes außer uns, damit aber hört dann die sukzessive Auffassung als solche auf (d. h. die Regelmäßigkeit) und die simultane tritt an deren Stelle (also die Gesetzmäßigkeit) [5]).«

Kurz, danach schlössen Regel- und Gesetzmäßigkeit keinen objektiven Gegensatz in sich, sie wären lediglich abhängig von der subjektiven Auffassung des Beschauers, ohne daß ein objektiver Tatbestand als Ursache vorläge; objektiv im Sinne der Fähigkeit eines Objektes, im Subjekt eine bestimmte Wirkung hervorzubringen oder eine solche auszulösen. Wenn wir hier von objektiven nnd subjektiven Momenten reden, so ist es angesichts des erkenntnistheoretischen Problems der Realität, d. h. eben des Verhältnisses von Objekt zu Subjekt, erforderlich, ausdrücklich zu betonen, daß wir die Realität der Dinge außer uns als eine schlechthin psychologische Tatsache hinnehmen. »Damit sind wir von jeder metaphysischen Deutung der gegebenen Gegenstände unabhängig, wir haben den erkenntnistheoretisch neutralen Standpunkt gewonnen . . . Das erkenntnistheoretisch neutrale Bild ist die Wirklichkeit, wie sie dem normalen Bewußtsein gegeben ist, ohne jede bewußte oder unbewußte vererbte Denkzutat [6]).« Von diesem Boden aus wollen unsere Untersuchungen »objektiver Tatsachen« verstanden werden.

»Regelmäßigkeit nun ist Übereinstimmung von Teilen, Elementen, Zügen eines Ganzen. Und solche Übereinstimmung erleichtert die Auffassung des Ganzen.« Diese Definition von Lipps [7]) scheint uns den Kern der Sache noch nicht scharf

---

[1]) A. a. O. S. 49. Vgl. auch Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg 1904, 3. Abschnitt. 1. Kapitel: Ästhetische Mechanik.

[2]) Lipps, a. a. O. S. 40.

[3]) Schmarsow, a. a. O. S. 49.

[4]) Satz von Euler: Ecken + Flächen = Kanten + 2; der Beweis in jedem Lehrbuch der Stereometrie, z. B. Mehler, Hauptsätze der Elementarmathematik, 22. Aufl., Berlin 1900, § 211, S. 187 ff.

[5]) Schmarsow, a. a. O. S. 49.

[6]) Aloys Müller, Das Problem des absoluten Raumes und seine Beziehung zum allgemeinen Raumproblem (»Die Wissenschaft« XXXIX. Heft), Braunschweig 1911, S. 3 und 4.

[7]) Lipps, Grundlegung der Ästhetik, S. 18.

genug zu treffen; was heißt hier Übereinstimmung? Sie kann quantitativer, qualitativer, formaler oder inhaltlicher Art sein; sie kann die Symmetrie umfassen so gut wie das bloße Ebenmaß, das ästhetische Gleichgewicht der Massen. Wir meinen vielmehr: der Regelmäßigkeit liegt der Funktionsbegriff zugrunde, Regelmäßigkeit ist der sinnfällige Ausdruck der Funktion. Das aber heißt: Jedem gegebenen Werte oder Zustand von A entsprechen bei Regelmäßigkeit ganz bestimmte Werte oder Zustände von B, C usw., und ausschließlich diese! »Demgemäß schließt der kleinste Teil dieser (regelmäßigen) Gebilde das Ganze in sich [1].« Ändert sich z. B. A in A′, so ist die Regelmäßigkeit des Gebildes solange aufgehoben, bis alle anderen Bestandteile die zu A′ gehörigen Werte B′, C′ usw. angenommen haben. Hat diese Umwertung einmal stattgefunden, so ist die Regelmäßigkeit sofort wieder hergestellt. Es ergibt sich die wichtige Folge: Ist ein Bruchteil des regelmäßigen Gebildes, z. B. eines regelmäßig gestalteten Bauwerkes gegeben, so läßt sich in der Tat das Ganze mit Sicherheit daraus rekonstruieren [2].

Der Regelmäßigkeit steht nun die Gesetzmäßigkeit gegenüber. Um ein anschauliches Beispiel zu wählen: Die mathematische Parabel ist eine regelmäßige Kurve, sinnfälliger Ausdruck der analytischen Gleichung $y^2 = 2px$. Wird diese mathematische Kurve in die Wirklichkeit des lufterfüllten Raumes übertragen, so wird sie unter dem Einfluß verschiedener Naturkräfte (hierin also pflichten wir Schmarsow bei) zu der gesetzmäßigen Wurfparabel, der ballistischen Kurve. Ersetzen wir den vieldeutigen Begriff »Naturkräfte« durch den eindeutigen der »Energien«, so erkennen wir, daß die Gesetzmäßigkeit die sinnliche Erscheinungsform der Energien ist, wie die Regelmäßigkeit die der Funktion. Wir verstehen hierbei unter Energie alles »was aus Arbeit entsteht oder was sich in (mechanische) Arbeit verwandeln kann« [3]. Während nun die Energien, unter deren Einfluß ein gesetzmäßiges Gebilde entsteht, sowohl innere als auch ursächlich verknüpfte äußere Kräfte sein können, ist die Regelmäßigkeit ausschließlich Ausdruck von Funktionen, dynamisch gesprochen Ausdruck innerer Kräfte allein. Ein gegebener Teil eines gesetzmäßigen Ganzen läßt infolge der möglichen Einwirkung äußerer Energien einen unfehlbaren Schluß auf das Ganze nicht zu, wie es bei dem regelmäßigen Gebilde der Fall ist.

Mit der Zuordnung der Regelmäßigkeit zur Funktion, der Gesetzmäßigkeit zur Energie erscheint in der Tat ein wesentliches Kennzeichen dieser beiden Begriffe gegeben zu sein, ein im oben bezeichneten Sinne objektives Merkmal, das unabhängig von dem Standpunkt bloß subjektiver Stellungnahme ist.

War soweit die begriffliche Unterscheidung von Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit noch ziemlich leicht zu gewinnen, so würden die Schwierigkeiten ins Unendliche wachsen, wollten wir die Anwendung dieser Begriffe auf Erscheinungen des Lebens selbst vornehmen. Denn in den Lebenserscheinungen herrscht weder die Funktion noch die Energie allein, sondern das große Rätsel Leben! Das zu untersuchen ist nicht unseres Amtes, da wir uns auf bauhistorischem Boden bewegen. Der Vollständigkeit halber sei nur darauf hingewiesen, daß das Ringen um die hier in Rede stehenden Begriffsinhalte im wesentlichen den methodologischen

---

[1]) Lipps, a. a. O. S. 251.

[2]) Derartige Fälle sind häufig bei archäologischen Rekonstruktionen; ein hervorstechendes Beispiel die Auffindung der Geisonecke vom Tempel C zu Selinunt. Vgl. Koldewey-Puchstein, Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, Berlin 1899.

[3]) Graetz, Die Physik und ihre Anwendungen, Leipzig 1917, S. 32.

Streit zwischen Naturwissenschaft und Kulturwissenschaft ausmachen [1]). Für unsere Zwecke lassen wir es uns genug sein an dem Gewonnenen und bemerken nur noch, daß lediglich von Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit der Form die Rede ist, insbesondere der Form architektonischer Gestaltung, und hierauf allein kommt es uns an.

Wir fassen das Ergebnis dahin zusammen: Die regelmäßige Bildung ist sinnlicher Ausdruck der Funktion. Die Gesetzmäßigkeit ist Ausdruck von Energien, Symbol eines Kräftespiels.

Damit ist ein Ausgangspunkt gewonnen zur Erkenntnis der formalen Polarität hellenisch-klassischer und germanisch-nordischer architektonischer Gestaltung. Nur ein Ausgangspunkt allerdings, keineswegs eine Erschöpfung des hier ruhenden Gegensatzes, über den an anderer Stelle noch zu sprechen sein wird.

Die Begrenzung von Epos und Drama in der Theorie Otto Ludwigs.

Von

Friedrich Kreis.

Die theoretischen Schriften Otto Ludwigs sind erst nach des Dichters Tode an die Öffentlichkeit getreten; zunächst gab Moritz Heydrich Leipzig 1872 unter dem Titel »Otto Ludwig: Shakespearestudien, aus dem Nachlasse des Dichters herausgegeben« tagebuchähnliche Aufzeichnungen des Dichters in chronologischer Reihenfolge heraus. Diese Ausgabe, die den größten und wichtigsten Teil des handschriftlichen Nachlasses, allerdings mit Ausschluß der epischen Studien, enthält, fand dann eine wertvolle Ergänzung in »Otto Ludwigs gesammelten Schriften« (herausgegeben von Adolf Stern und Erich Schmidt; 6 Bände, Leipzig o. J. [1891/92]). In dieser Ausgabe enthalten Band 5 und 6 die »Studien und kritischen Schriften« (mit einem Vorbericht von Adolf Stern). Band 5 enthält mit nur wenigen Ergänzungen die bereits von Heydrich veröffentlichten Shakespearestudien; neu in dieser Ausgabe ist die Anordnung des Stoffes. A. Stern hat den Versuch gemacht, das ungeheuere, fast chaotische Material, das in dieser durchaus unsystematischen Gestalt von Otto Ludwig selbst wohl niemals veröffentlicht worden wäre, wenn auch nicht in ein System zu bringen, so doch nach gewissen inhaltlichen Prinzipien anzuordnen; so stellt er zusammen die Shakespearestudien im engeren Sinne, die Analysen einzelner Dramen Shakespeares und Schillers, die dramaturgischen Aphorismen, die den Reinertrag der Shakespearestudien enthalten sollen. Wenn diese Anordnung auch ganz glücklich ist, so beweist sie anderseits doch, daß sich die Shakespearestudien trotz ihrer inneren organischen Einheit infolge ihrer äußeren formalen Unabgeschlossenheit, die der vorzeitige Tod des Dichters verschuldet hat, niemals mehr in ein System bringen lassen [2]). Band 6 enthält neben allgemein-ästhetischen Aphorismen, Gesprächen und Briefen die für uns wichtigen Romanstudien. Eine knappe Zusammenstellung

---

[1]) Vgl. dazu die Arbeiten von Rickert, Lamprecht u. a., vor allem aber Bernheim, Lehrbuch der historischen Methode, 3. Aufl., Leipzig 1903, S. 94 ff.

[2]) Neuere Herausgeber wie Bartels und Eloesser haben denn auch an der Sternschen Anordnung des Textes nichts mehr geändert.

der theoretischen Anschauungen des Dichters gibt Ernst Wachler: Über Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze. In.-Diss. Berlin 1897. 30 S.

* * *

Wenn man als die Voraussetzungen einer harmonischen Gestaltung der künstlerischen Persönlichkeit eine Ausgeglichenheit oder ein Zusammenspiel von schöpferischer Phantasie und diskursiver Reflexion annimmt, so findet diese Tatsache vielleicht ihr äußerliches, objektives Widerspiel in der gegenseitigen Entsprechung von innerer Aufgabe des Künstlers und seiner Gestalt gewordenen Leistung. Wollen und Können werden auch ihrerseits übereinstimmen. Vielleicht geht diese Übereinstimmung so weit, daß man nun andererseits aus einer Diskrepanz von Wollen und Können zurückschließen kann auf eine intellektuell bestimmte und begrifflich faßbare Störung der harmonischen Persönlichkeit des Künstlers. Wo jene vollkommene Übereinstimmung von Phantasie und Verstand, wollen wir einmal psychologisch primitiv sagen, fehlt, ist auch für den Künstler die instinktmäßige Sicherheit des Schaffens verloren; an die Stelle eines unbewußten Zusammenspiels von Phantasie und Verstand tritt deren bewußt getrennte Eigentätigkeit; die Phantasie des Künstlers in dieser Isolierung bar jeder Zügelung und Sicherheit sucht Hilfe bei dem Verstand, der nun seinerseits in Form einer nachträglichen Reflexion bestimmend auf die Phantasietätigkeit einzuwirken versucht. Eine solche Diskrepanz von Phantasie und Verstand hebt die Einheit des künstlerischen Schaffens und damit die Einheit des Kunstwerkes auf: sie macht die eigentliche Tragik eines Künstlerlebens aus. Auch der tragische Zwiespalt, der sich durch das ganze Leben Otto Ludwigs hindurch verfolgen läßt, scheint auf jene für einen Künstler so verhängnisvolle psychische Erscheinung ursächlich zurückzugehen. Ihren Ausdruck findet diese Tatsache in dem schon in der frühesten Jugend des Dichters stark hervortretenden unsicheren Schwanken zwischen dem Berufe des Musikers und des Dichters; später aber, nachdem die Entscheidung zugunsten des Dichters gefallen war, in dem aufreibenden Kampfe des Dramatikers mit dem Epiker. Diese Situation beleuchtet treffend ein Ausspruch Heinrich von Treitschkes, der von dem Dichter sagt: »Durch solche verschwenderische Kargheit der Natur, die ihm einige herrliche Gaben des Dramatikers, einige Kräfte des Epikers, doch nicht die Harmonie des Genies schenkte, wird das tiefe Unglück dieses ringenden Dichtergeistes vollauf erklärt.«

Es ist psychologisch durchaus verständlich, daß der Unsicherheit und Unausgeglichenheit des dichterischen Schaffens auf der einen Seite eine um so größere Klarheit und Treffsicherheit des Verstandes in seiner Isolierung gegenüber steht; ja, das ist vielleicht das entschieden tragische Moment in dem ganzen Unglück des Dichters, daß sein scharfer Verstand in anhaltender, selbstvernichtender, grüblerischer Reflexion ihm die größte Klarheit über die Ursache und das Wesen der Mängel und Fehler seiner künstlerischen Produktionen verschafft, ohne ihm jedoch bei der Gestaltung selbst von wesentlichem Nutzen zu sein. So darf man vielleicht die etwas kühne Behauptung aufstellen, daß erst das tragische Geschick des Dichters Ludwig den Theoretiker ermöglichte, der mit feinsinniger Begabung in die Fülle der Erscheinungen eindrang, um aus ihr in unerhörter Detailforschung das in ihr geltende, immerwährende Gesetz zu eruieren. So sind denn Otto Ludwigs Studien, sowohl die dramatischen wie die epischen, nicht aus einem wissenschaftlichen Endzwecke heraus entstanden, sondern aus der Not des Dichters. Das Schwanken des Dichters Ludwig zwischen Epos und Drama, das ihn zu keiner großen Leistung kommen läßt, führt den Theoretiker zu einer wunderbaren Klarheit über das Wesen dichterischer Gattung überhaupt: so entstehen seine Studien über das Drama und

in allerdings weit geringerem Umfange jene über die epische Dichtung, besonders über den Roman. In diesen Studien erweist sich Otto Ludwig als einer der feinsten und tiefsten Kenner beider Kunstarten, dessen eindringende und eindringliche Charakterisierungen des jeweiligen besonderen Gattungscharakters aller Kunst und damit auch der Dichtkunst die Formulierung unseres Themas gestatten, im Sinne der Theorie Otto Ludwigs Drama und Epos einander gegenüberzustellen und damit beide Kunstgattungen voneinander abzugrenzen. Hier erhebt sich aber zunächst eine Schwierigkeit: Wenn wir vor aller ästhetischen Untersuchung bereits von Epos und Drama sprechen, so unterscheiden wir damit zwei Dinge voneinander in dem Bewußtsein, daß das Moment des Unterschiedenseins in der Sache selbst enthalten ist. Die Unterscheidung ist also eine logische Operation, ein Erkenntnisvorgang, der zwei Dinge von der Kategorie der Identität ausschließt. Sind nun jene Elemente, die dem Erkennen die Berechtigung geben, zwei Dinge voneinander zu unterscheiden, lediglich objektiver Struktur, Elemente der »Wirklichkeit«, oder sind sie Elemente des bereits ästhetisch geformten Gegenstandes? Mit anderen Worten: Ist das logische Urteil, das Epos und Drama voneinander unterscheidet, ein reines Erkenntnisurteil, oder baut es sich auf auf einem ihm zugrunde liegenden und es allererst rechtfertigenden ästhetischen Urteil? Es kann ja ganz leicht der Fall sein, daß Dinge, die für unser Erkennen eine Bedeutung besitzen, für unser ästhetisches Verhalten unerheblich sind; daß wir wohl wissen, was episch und was dramatisch ist, daß dieses Wissen vom Epischen und Dramatischen unser ästhetisches Verhalten aber gar nicht berührt. Die Frage ist also die: Ist mit der Trennung von Epos und Drama neben der rein begrifflichen Feststellung zugleich für das Kunstwerk eine ästhetische Forderung gegeben, ist die Reinhaltung der Gattung ästhetisch gefordert, oder ist das Ineinanderübergehen der Gattungen im Kunstwerk etwa gleichgültig, also erlaubt oder gar erwünscht? Schiller äußert sich einmal über dieses Problem in einem Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 folgendermaßen [1]: »Ihr jetziges Geschäft, die beiden Gattungen zu sondern und zu reinigen, ist freilich von der höchsten Bedeutung, aber Sie werden mit mir überzeugt sein, daß, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch notwendig alles darin müsse einschließen können, was der Gattung gebührt. Und eben daran fehlt es jetzt. Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammenbringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genötigt, sie zu vermischen. Gäb' es Rhapsoden und eine Welt für sie, so würde der epische Dichter keine Motive von dem tragischen zu entlehnen brauchen, und hätten wir die Hilfsmittel und intensiven Kräfte des griechischen Trauerspiels und dabei die Vergünstigung, unsere Zuhörer durch eine Reihe von sieben Repräsentationen hindurchzuführen, so würden wir unsere Dramen nicht über die Gebühr in die Breite zu treiben brauchen. Das Empfindungsvermögen des Zuschauers und Hörers muß einmal ausgefüllt und in allen Punkten seiner Peripherie berührt werden; der Durchmesser dieses Vermögens ist das Maß für den Poeten.« Also nach Schiller kann wohl der strenge Gattungscharakter ein ästhetisch gefordertes Moment sein; er muß es aber nicht sein; das Gattungsmäßige ist eben doch kein apriorisches Moment am reinen Kunstwerk, sondern etwas, das bedingt ist durch das Verhalten einer Welt- oder Lebenssphäre zur Kunst. Gäb' es Rhapsoden und eine Welt für sie, dann müßte die Kunst auch eine streng epische sein. Das Übergreifen der einen Kunstgattung in die andere

---

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe [4]. Stuttgart (Cotta) 1881, 1. Bd., S. 351.

ist also da möglich, ja sogar geboten, wo das Erleben selbst nicht mehr ein rein episches oder dramatisches ist. Völlig anders nun stellt sich die Lösung dieses Problems bei Otto Ludwig dar; für ihn ist das Gattungsmäßige gleichsam eine absolute Eigenschaft am Kunstwerk. Er führt Lessing gegen Schiller ins Feld, der gesagt habe »ein Drama sei ein umso vollkommeneres Gedicht, je mehr es Drama sei; das Drama müsse dramatische Schönheiten haben; was im Epos, im lyrischen Gedichte höchlich zu loben sei, das gereiche, ins Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes sei nur an der rechten Stelle schön«. Die Reinhaltung der poetischen Gattungen ist also eine höchste Forderung für das Kunstwerk, denn es kann seine Bestimmung nur in dem finden, was es durch seinen spezifischen Gattungscharakter zu erreichen imstande ist. Epische, lyrische und dramatische Schönheiten sind voneinander verschieden und nur ein tadelnswerter Dilettantismus kann diese Schönheiten vermischen wollen. Da es keine über den Gattungen stehende reine Kunst gibt, so ist der Gattungscharakter immer zugleich mit dem einzelnen Kunstwerk gegeben. Bei einer gegenseitigen Abgrenzung von Drama und Epos wird es also wohl kaum genügen, sozusagen die Schnittlinie zwischen den beiden Gattungen aufzuweisen, sondern erst wenn die Charakterisierung beider Gattungen begrifflich voll erschöpft ist, ist auch die Abgrenzung beider Gebiete vollendet. Eine stete Voraussetzung für dieses Unternehmen bleibt es natürlich, daß die Begriffe von Drama und Epos in der Tat ästhetisch bedeutsame Elemente der Kunst sind, daß die Kunst in ihren höchsten und reinsten Realisierungen tatsächlich diesen Gattungscharakter aufweist. Und so stellt sich uns nun die weitere Frage entgegen, wie gelangt Otto Ludwig zu diesen Begriffen von Drama und Epos?

Mit vielem Nachdruck lehnt der Dichter eine philosophische Erörterung des Wesens des Dramatischen ab. Dem Philosophen kommt es immer nur auf die Erörterung von abstrakten Begriffen an, so kann er z. B. den Begriff des Tragischen in metaphysische Formulierungen fassen, ohne im geringsten den anschaulichen Charakter, den die Tragödie dem Tragischen verleiht, irgendwie zu respektieren; der Philosoph reicht sozusagen mit seinen Begriffen nicht bis zum Kunstwerk hinab und wo er es erwähnt, da dient es ihm lediglich als Beispiel; umgekehrt geht der Empiriker auf die anschaulich gegebene Tatsache des einzelnen Kunstwerks aus; was dem Philosophen nur Illustrationsmittel, ist ihm Wesen und Ziel seiner Untersuchung. Auf dem induktiven Wege einer Schritt für Schritt vor sich gehenden Analyse gelangt er zu den Gesetzen des Kunstwerks, in unserem Falle des Dramas. So zerfasert Otto Ludwig bis ins kleinste Detail die Technik [1]) des Dramas mit bewunderungswürdigem Spürsinn und unendlicher Geduld, und eine unerschöpfliche Fülle von wesentlichen Beobachtungen ist sein Ertrag. Aber eine Grenze ist auch der empirischen Methode gezogen, auf die es hinzuweisen gilt. Der Empiriker muß immer ausgehen vom einzelnen Kunstwerk, was aber auch er sucht, ist etwas, das über das empirisch Gegebene hinausragt, die Gesetze des Dramas, des Epos, den Gattungscharakter, oder wie immer man das benennen mag, das Anspruch auf Geltung erhebt und diesen Anspruch niemals rechtfertigen und begründen kann in der Herleitung aus einem zufällig Gegebenen. Wie also kann man, so verengert sich jetzt die Problemstellung, unter Beibehaltung des induktiven Verfahrens doch zu Ergebnissen gelangen, deren Wert unabhängig ist von den einzelnen empirischen Data, die ihrerseits vielmehr erst von jenen geltenden Gesetzen her Würde und

[1]) Einen Beweis für das induktive Verfahren findet Heydrich (a. a. O. LXX) u. a. darin, daß die Dialoguntersuchungen den Charakteruntersuchungen zeitlich vorausgehen.

Bedeutung erlangen? Zunächst gelten solche Gesetze ohne Zweifel für das analysierte Drama selbst, sofern nur unter den einzelnen Gesetzen kein innerer Widerspruch besteht; sie sollen jedoch nicht nur immanenten Geltungscharakter besitzen, sondern transgredient sein, auf die Sphäre des gesamten Dramas ausgehen. Jedenfalls läßt Otto Ludwig keinen Zweifel darüber bestehen, daß die Regeln, die er für das Drama findet, eben die dramatischen Gesetze sind, daß sie unbeschränkte Geltung besitzen und fordern. Wollen wir also mittels empirischer Methode allgemein gültige Gesetze finden, so müssen wir eine, aber eine entscheidende Voraussetzung machen, nämlich die, daß wir sie an dem vollendeten Kunstwerke suchen, in unserem Falle des Dramas dort, wo der Gattungscharakter des Dramas am vollkommensten erscheint. Das ist nach Otto Ludwig bei Shakespeare der Fall. Daß aber Shakespeare die Vollendung des Dramas bedeutet, das kann man mit Otto Ludwig nur intuitiv erfassen, dafür gibt es keinerlei Beweise mehr. Innerhalb dieser einzigen Voraussetzung also gelten die Gesetze, die Otto Ludwig findet, unerschütterlich; für den Skeptiker aber, der hier nicht mehr mitgehen kann, der nicht weiß, ob Shakespeare die absolute Vollendung der Kunst bedeutet, für den werden auch Otto Ludwigs dramatische Gesetze keine absolute, sondern nur relativ bedingte Geltung besitzen. So schränkt sich der Begriff des Dramas bei Otto Ludwig erheblich ein: es ist der Begriff des Shakespeareschen Dramas, der Shakespeareschen Tragödie. Sehr deutlich sagt er einmal an einer Stelle der Romanstudien »ich spreche nur von der Tragödie, indem diese eigentlich der Gegensatz des Romans oder Epos ist«. Shakespeare zollt Otto Ludwig eine maßlose Bewunderung. Ihm widmet er seine Studien [1]), um »aus dem eigentümlichen Zwecke der tragischen Behandlung Shakespeares die psychologische Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit seiner dramatischen Form nachzuweisen«. »So wurde ihm Shakespeare geradezu die Norm, der Regulator fürs deutsche Drama, der feste Maßstab seines dramatischen Urteils, der sicherste Weg der Fortentwicklung deutscher Kunst usw.« [2]). Auf dem Boden des Shakespearestudiums erwachsen ihm die ästhetischen Begriffe, Anschauungen und Forderungen, die seine Polemik gegen Schiller begreiflich machen. So interessant und reizvoll es auch wäre, so können wir doch nicht des näheren eingehen auf das Verhältnis Ludwigs zu Schiller, doch sei mit wenigen Worten einer Abhandlung gedacht, die sich dieses Verhältnis zum Gegenstand gemacht hat [3]). Heß bemüht sich, den Gegensatz von Schiller und Otto Ludwig auf die Formel vom Fabel- und Charakterdrama zu bringen und hat es dann einigermaßen leicht, Otto Ludwig *ad absurdum* zu führen; gilt es doch lediglich nachzuweisen, daß auch bei Shakespeare der Handlung hinsichtlich der Entwicklung des tragischen Charakters eine Bedeutung zukommt. In der Tat jedoch trifft die Formulierung des Fabel- und Charakterdramas den hier vorliegenden Sachverhalt nicht; sie geht zurück auf den Irrtum der Stürmer und Dränger, daß zwischen Shakespeare und den griechischen Tragikern ein

---

[1]) Vgl. R. M. Meyer: Otto Ludwigs Shakespearestudium. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, 37. Jahrgang 1901, S. 59 ff. — Man wird R. M. Meyer ohne weiteres zugeben können, daß angesichts des unerschöpflichen Genies Shakespeares auch Otto Ludwig nicht den ganzen Shakespeare restlos erfaßt, sondern das in ihm findet, was er sucht. Jedoch geht Meyer entschieden zu weit in der Annahme, der Theorie Ludwigs entspreche als sachliches Substrat nicht die Tragödie Shakespeares, sondern das Drama Ibsens.

[2]) Heydrich a. a. O.

[3]) J. Heß: Otto Ludwig und Schiller. Versuch eines Ausgleichs zwischen Fabel- und Charakterdrama. Diss. Cöln 1902.

prinzipieller Unterschied bestehe; ihn zu entdecken blieb diesen Theoretikern vorbehalten, nachdem Lessing die Übereinstimmung Shakespeares mit Aristoteles festgestellt hatte. Und so definierte denn Lenz in den »Anmerkungen über das Theater« (1774) den Unterschied zwischen Fabel- und Charakterdrama mit den vagen Worten, daß in dem einen der Charakter, in dem anderen die Handlung die »Hauptsache« sei! Daß in dem Gegensatz von Otto Ludwig und Schiller die Bedeutung von Charakter und Handlung eine große Rolle spielt, ist gewiß. Doch verschließt man sich von vornherein dem Verständnis Otto Ludwigs und Shakespeares, wie er ihn auffaßt, wenn man die Beziehungen von Charakter und Handlung als ein einfaches Kausalverhältnis deutet in dem Sinne, daß also entweder der Charakter die Handlung ursächlich bestimmt oder umgekehrt. Otto Ludwig hat demgegenüber immer wieder betont, daß sowohl Handlung wie Charakter von sich aus unabhängige Kausalreihen ausgehen lassen, die sich selbst nie berühren, vielmehr parallel nebeneinander hergehen. Allerdings sind beide aufeinander bezogen (sonst könnten sie nicht einmal parallel sein), indem die Kausalreihe der Handlung die symbolische Realisierung der Kausalreihe des Charakters (des Idealnexus) darstellt. Lediglich in diesem Symbolcharakter besteht die formale Abhängigkeit der Handlung vom Primat des Charakters. Nachdem es sich also erwiesen hat, daß die Beziehungen von Charakter und Handlung auf einer ganz anderen Ebene liegen, als die Theorie des Charakter- und Fabeldramas glauben machen wollte, dürfte auch einleuchtend sein, daß auf dieser Grundlage aus ein billiger Ausgleich nicht mehr möglich ist. Der tragische Charakter ist nach Otto Ludwig bei Shakespeare wesentliches Moment der Tragödie; er bestimmt zwar nicht die Handlung, aber diese ist doch nur seinetwegen da[1]). Daß diese exzeptionelle Stellung, die dem tragischen Charakter bei Shakespeare zukommt, nun weder auf Zufall noch auf Willkür beruht, vielmehr nur der Ausdruck einer ursprünglichen, primären Eigenschaft alles Dramatischen ist, werden wir sogleich sehen.

Die erste und grundlegende Eigenschaft des Dramas ist sein Charakter als Darstellung unmittelbarer Anschauung. Das Epos berichtet, das Drama stellt dar! Was kann nun aber dargestellt werden für die unmittelbare Anschauung unserer Sinne? Sehen wir von dem Medium des Mimischen in der Darstellung ab, so bleibt auch dem Drama wie dem Epos das Medium der Sprache[2]). Berichten kann nun die Sprache alles; das stoffliche Gebiet des Epos ist daher unendlich; Begebenheiten, Zuständlichkeiten, die ganze Welt der Objekte, die Natur, alles das kann Gegenstand des Epos sein. Jedoch unmittelbar darstellen kann die Sprache nur das, was in der Wirklichkeit selbst die Modifikationen seines Wesens in der Sprache zur sinnlichen Erscheinung bringt, das ist die menschliche Seele. Im Mittelpunkt des Dramas steht also ein psychisches Sein, für die Tragödie übersetzt ein Charakter und zwar ein tragischer Charakter. Dieser tragische Charakter ist der einzige Sinn der Tragödie, in ihm ist die Einheit und die Idee des Dramas gefunden. Die Ent-

---

[1]) Daß umgekehrt bei Schiller der Handlung eine wesentliche und zwar moralische Struktur zugehört, die Shakespeare ganz fremd ist, daß also in der Auffassung dieser bedeutsamen Momente Otto Ludwig ganz richtig gesehen hat, geht eindeutig hervor aus der lichtvollen Darstellung bei Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911, S. 286 ff.

[2]) Auch in der Frage der Formwirkung der Sprache gehen die Anschauungen Otto Ludwigs und Schillers weit auseinander, was Heß a. a. O. übersehen hat; darauf aufmerksam macht O. Walzel: Formen des Tragischen, eine Vorstudie. Internationale Monatsschrift 1914, S. 463 ff. und 582 ff.

wicklung der Handlung ist nur die symbolische Realisierung der an sich selbständig angelegten Entfaltung des Charakters. Die Handlung selbst kann keinen unmittelbaren Einfluß auf das Wesen des tragischen Charakters ausüben: der Charakter wird nicht erst im Laufe der Handlung durch irgendwelche Situation tragisch, der tragische Konflikt ist vielmehr ein ursprünglicher Kampf im Innern des Helden, der aus dem Widerstreit einer großen Leidenschaft mit einem Affekte erwächst. Die Leidenschaft ist typisch; sie ist das allgemein-menschliche, nichtindividuelle Moment des Tragischen, ohne welches das Tragische überhaupt nicht allgemein mitteilbar, überhaupt nicht verständlich wäre. Aber dieser allgemein-menschliche Charakter der Leidenschaft hindert nun doch nicht, daß der tragische Charakter selbst gar nichts Allgemeines, sondern etwas durchaus Singulares, Einmaliges ist. Diese Einzigartigkeit und Einmaligkeit des Charakters besteht darin, daß er gebunden ist an einen Helden, der aus voller Freiheit heraus in vollkommener Unabhängigkeit von der Situation den Widerspruch, seine tragische Schuld, zur Entfaltung bringt und durchführt bis zum Bewußtsein dieses Zwiespaltes als einer Verschuldung. Dieses Bewußtsein schließt die Sühne in sich ein. Schuld und Sühne müssen daher in der Tragödie in einer ganz bestimmten Proportion zueinander stehen, was man auch so formulieren kann, daß man sagt: der Held ist der Mensch, der aus seiner Leidenschaft heraus sich selbst vernichtet. Wo dies nicht der Fall ist, fehlt auch jedes tragische Moment im Charakter. So kann z. B. ein Typus wie der Erbförster nie tragisch sein; Otto Ludwig hat es selbst ausgesprochen. Der Erbförster ist kein freier, leidenschaftlicher und heldenhafter, sondern ein kleiner, unfreier, mit seiner Umgebung verwachsener Mensch, dessen Verschuldung keine große Leidenschaft, sondern eine fixe Idee ist. Aber auch da wird nie tragische Wirkung eintreten, wo der Vernichtung eines Menschen keine Schuld als ihre ideale Vorbedingung vorhergeht, also dort, wo der blinde kausale Verlauf der Ereignisse unerwartet und plötzlich ein Menschenleben vernichtet. Gerade dem, was man im Sprachgebrauch des täglichen Lebens »tragisch« nennt, fehlt gemeinhin jedes Kennzeichen des wirklich Tragischen: die Beziehung des Bewußtseins zum Tode [1]). Vorbedingung zur tragischen Wirkung ist also immer die große Leidenschaft eines Helden z. B. Hamlets; in diesem Falle allerdings eine passive Leidenschaft, eine Leidenschaft des »Nichthandelnwollens«. Daß wirklich dies die letzte Quelle alles Tragischen bei Shakespeare ist und nicht doch etwa die aus der Handlung resultierende Situation das Tragische bedingt, kann man an der Bedeutung ermessen, die dem Monolog in der Tragödie zufällt. Weit entfernt davon, etwas Lyrisches oder Episches zu sein, hat der Monolog die dramatische Bedeutung, den tragischen Charakter des Helden zum Bewußtsein zu bringen. Vergleicht man daraufhin die vier Monologe Hamlets miteinander ohne Berücksichtigung der dazwischenliegenden Handlung, so wird man feststellen, daß in ihnen jedes Moment der Entwicklung oder Veränderung fehlt. Schon im ersten Monologe ist der gesamte Gedankeninhalt der drei übrigen Monologe enthalten. Das scheint doch in der Tat darauf hinzuweisen,

[1]) Da Otto Ludwig die Quelle des Tragischen bei Shakespeare nicht im reflektierenden Bewußtsein, sondern in einer ursprünglichen organischen Leidenschaft und ihrem Konflikte mit einem ebenso ursprünglichen Affekt gefunden hatte, so hieße es ihn sicher mißverstehen, wollte man seinen Definitionen der tragischen Schuld und Sühne eine eng moralische Deutung unterlegen. Ich kann daher auch Gundolf nicht zustimmen, der a. a. O. meint, die Kritik Ludwigs an Schiller habe den ethischen Aspekt selbst nicht aufgehoben, in dem alles Tragische bei Schiller erscheint.

daß der tragische Keim im Charakter des Helden latent enthalten ist, ehe die Handlung überhaupt einsetzt. Nennen wir die bisher geschilderten ideellen Zusammenhänge mit Otto Ludwig den Idealnexus, so wird dessen Verwirklichung sich vollziehen in der pragmatischen Verknüpfung der Handlung; mit ihr ist eine neue, zweite Welt hinzugekommen, in der alle Erscheinungen ihre Parallele finden; auf der einen Seite also ergibt der Charakter Schuld und Sühne, auf der anderen bedingt die Handlung die Verschuldung und die Katastrophe. Die Handlung muß also die Idee der Tragödie zur Erscheinung bringen; ihr kausales Geschehen ist ein Symbol für die innere Notwendigkeit, daher der Dichter auch ihre Gestaltung unter dem Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit vollzieht. Ohne Zweifel ist es auch die Handlung, die den ersten Anstoß zur Entfaltung des Charakters gibt. Hamlet ist der Mensch, der nie handelnd in die Welt eintreten wird, da erwächst ihm aus der Situation die Forderung, doch zu handeln, nämlich den Tod seines Vaters zu rächen. Die richtige Entfaltung der Charaktere ist also eine wesentliche Aufgabe der Handlung; dabei zeigt sich, daß der tragische Charakter durchaus nicht immer sich im Zustande des Affektes befindet; der Dichter läßt ihn vielmehr erscheinen in einer gleichmäßigen Ruhe, die es ihm erst ermöglicht, die Steigerung in den Affekt vorzunehmen. Das wichtigste Mittel, dessen sich die Handlung bedient, ist die Motivierung; sie ist nach Otto Ludwig eine spezifische Erscheinung des Dramas; motiviert wird die Katastrophe, das Schicksal des Helden, aus seiner Schuld, diese wieder aus seinem Charakter. Dabei darf der Dichter im Drama nichts geschehen lassen, das wir nicht nach der bisherigen Motivierung notwendig erwarten müssen; er darf aber auch nicht eine Entwicklung dem Zuschauer wahrscheinlich machen, die dann tatsächlich gar nicht eintritt. Die Zweckmäßigkeit, unter der die Handlung im Drama steht, bedingt eine enge Geschlossenheit, eine straffe Konzentrierung der Handlungselemente, der die mannigfachsten Mittel dienstbar sind. An erster Stelle steht die ideale Behandlung von Raum und Zeit. Der Zuschauer tritt nicht mit seiner Zeitauffassung an die Handlung heran, wir erleben eine kontinuierliche Abfolge von Vorgängen, ohne sie auf den inzwischen erfolgten Zeitablauf zu beziehen. Eine ähnliche Gleichgültigkeit für die Geschehnisse besitzt der Ort. Ein Mittel, trotz der Beengung durch die Form eine Mannigfaltigkeit doch dramatisch wirken zu lassen, sind die kontrastierenden Doppelhandlungen, in denen mehrere Charaktere in bezug auf eine gemeinsame Eigenschaft kontrastiert werden. Ein reiches Mittel der Charakterisierungskunst ist dem Dichter in der Sprache gegeben; so gestaltet er den Dialog, dem eine Menge anschaulicher Mittel lebhaften, dramatischen Charakter verleihen.

Weit geringeren Umfangs sind Otto Ludwigs Aufzeichnungen über Epos und Roman; allerdings ist mit der vollständigen Charakterisierung des Dramatischen auch für die Abgrenzung dieses Begriffes vom Epischen Positives geleistet und für die Charakterisierung des letzteren Vorarbeit getan. Den großen epischen Gedichten, der Ilias, der Äneis usw. entnimmt Otto Ludwig die Tatsache, daß im Mittelpunkte ihres Interesses keine Hauptfiguren, sondern Sachen stehen; so bedeute Helena nur eine Sache, um die gekämpft wird. Der Roman ist ästhetisch minderwertiger als das Epos, seine Gattung steht in der Mitte zwischen Epos und Drama. Wenn Otto Ludwig zur Analyse des Dramas sich an Shakespeare wenden mußte, so tritt dagegen der Gattungscharakter des Romans nach seiner Auffassung am besten in Durchschnittserscheinungen zutage. Um also die Gesetze des Romans kennen zu lernen, muß man sich an die Romanschreiber zweiten Ranges und besonders an die Engländer dieser Klasse wenden. Otto Ludwig hat denn auch selber hauptsächlich Scott und Dickens analysiert. Während im Drama ein Charakter das Interesse des

Ganzen bedingte, wird das epische Interesse eingenommen von der Mannigfaltigkeit der Begebenheiten des Lebens. In dieser Region bekommen daher auch jene oben erwähnten im populären Sinne des Wortes »tragischen« Ereignisse eine künstlerische Bedeutung. In der Bewegtheit oder Zuständlichkeit des Lebens selbst stehen die Romanfiguren mitten inne; Milieu, Sitte, Zeitumstände drücken den Menschen ihren Stempel auf; nicht der freie Mensch gefällt uns im Romane, sondern der Mensch in seiner Determiniertheit. Es findet zwar auch ein Kampf im Roman statt, aber es interessiert uns nicht seine Bedeutung für das Schicksal eines einzelnen Menschen, sondern der Kampf selbst, das Spiel der Ereignisse, die alle eingereiht sind in die Kette des kausalen Weltgeschehens, das ist der Gegenstand unseres ästhetischen Wohlgefallens, den wir als die epische Breite des Romans bezeichnen. So dehnt sich die inhaltliche Sphäre des Epischen gegenüber dem Drama fast ins Unendliche aus. Alles was der Schatz der Sprache nur immer berichten kann, mag episches Interesse für sich in Anspruch nehmen. Daher hat denn auch der Zufall, die nicht erkannte oder nicht motivierte Notwendigkeit, im Epos seine Bedeutung. Ebenso kann die Natur in ihren Wirkungen auf dem Kampfplatz des epischen Geschehens erscheinen, denn der Schauplatz der Geschehnisse ist nicht wie im Drama das Innere eines Menschen, sondern die gesamte äußere und innere Welt. Was den Roman dem Drama nähert, ist das Moment der Spannung; doch ist diese im Roman wesentlich verschieden von der dramatischen Spannung. Im Drama ist die Spannung fest bestimmt durch das Interesse an dem tragischen Charakter; im Roman ist sie viel allgemeiner und weniger eine Teilnahme an dem Geschick eines Helden als eine Spannung der Neugierde auf Begebenheiten. Diese Unbestimmtheit der Spannung im Roman bedingt das Wohlgefallen an dem unaufhörlich wechselnden Spiel der Erscheinungen und ist eine Voraussetzung für das Verständnis einer Fülle von Kunstgriffen, die dem Romane gegenüber dem Drama zu eigen sind.

Besprechungen.

Richard Hamann, Ästhetik. 2. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt, 345. Bändchen.) Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, 1919.

Über den Unterschied der neuen zur alten Auflage sagt der Verfasser: »Die erste Auflage ging davon aus, daß es unabhängig von den vielen kunstwissenschaftlichen Problemen ein spezifisch Ästhetisches gebe, und daß der ästhetische Zustand darin bestände, allen Zweckzusammenhängen enthoben und als Erlebnis isoliert zu sein. In der zweiten Auflage wird das Problem wesentlich enger gefaßt und das Problem des Wesens des Ästhetischen auf eine Untersuchung der Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung eingeschränkt.« Ästhetisch sind Wahrnehmungen, wenn sie aus dem Zusammenhang des Erkennens und Handelns herausgenommen werden und trotzdem bedeutsam bleiben; die musikalischen Tongebilde sind das beste Beispiel. Es handelt sich dabei nicht um wahrgenommene Dinge, sondern um unmittelbare Wahrnehmungsinhalte. Will man klarstellen, inwiefern solche Wahrnehmungen Selbstzweck werden können, so ist die psychologische Untersuchung der ästhetischen Erlebnisse kein geeignetes Mittel. »Wir gehen deshalb geisteswissenschaftlich vor, gehen von bestimmten geistigen Inhalten, den Wahrnehmungsgebilden aus, und betrachten diese nicht nach den Bedingungen ihres Auftretens, sondern nach ihrer Bedeutung, die sie haben, und den Bedingungen dieser Bedeutung« (S. 21). Das Verfahren wird indessen nicht eigentlich durchgeführt. Es wird bloß gezeigt, wie das ästhetische Gebilde sich abschließt (durch Rahmung z. B.) und wie es in sich selber konzentriert und komponiert wird; daneben stellt Hamann als »Intensivierung der dargebotenen Wahrnehmung« die Aktualität, die Neuheit, das Sensationelle und dergleichen, obwohl diese Dinge mit der Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung schwerlich etwas zu tun haben. Übrigens wird auch nicht deutlich, inwiefern die ästhetische Seite der Dichtkunst durch die vorgeschlagene Begriffsbestimmung gedeckt werden könnte. Der Verfasser hätte vielleicht gut getan, über Kant, Hartmann, Münsterberg, Jonas Cohn hinaus- und zur Phänomenologie fortzuschreiten. Es ist ja viel Gutes in dem Büchlein, das dem Inhalt nach dogmatisch und der Form nach aphoristisch gehalten ist; immerhin wird die eigentliche Ästhetik Hamanns erst durch eine umfassende Darstellung zur Erscheinung kommen. Wir warten darauf in der Zuversicht, daß hierdurch unsere Wissenschaft erheblich bereichert werden wird.

Berlin. Max Dessoir.

Oskar Katann, Ästhetisch-Literarische Arbeiten. Verlagsanstalt Tyrolia, Wien-Innsbruck-München. 1918. 371 S.

Diese Sammlung von Aufsätzen wird durch eine Auffassung von der Methode ästhetischer Kritik zu einem einheitlichen Buche. Der Verfasser betont den Wert der Tradition als geistiger Macht, er fordert Arbeitsteilung und Werkfortsetzung

Zusammenarbeit der Individuen und Generationen, Verknüpfung des Allgemeinen und Bleibenden mit dem Individuellen und Wechselnden. Er unterschätzt das synthetische Element nicht, das auch im Elektizismus liegt. Eine Wahrheit verliert durch Wiederholung nichts an ihrem Wert. Im Geiste dieser Methode entwirft Katann eine neuscholastische Theorie des Schönen, ein System der Künste, eine Theorie des Tragischen usw., sich überall mit der wissenschaftlichen Tradition mit Sorgfalt auseinandersetzend. Da diese Auseinandersetzung nicht mit der Wiederholung alter Wahrheiten endet, mit Besonnenheit und grosser Literaturkenntnis geführt wird, liest man sie mit Gewinn. Vielleicht ist der Verfasser in seiner Verehrung der Tradition auch manchmal ein wenig zu weit gegangen. Nicht jede historisch vorliegende Lösung eines Problems trägt ja zu seiner systematischen Förderung bei, und nur solche Lösungen haben eigentlich das Recht, weitergeschleppt zu werden, die heute noch fruchtbar sein können. Doch dient das historische Material bei Katann nie dazu, den Mangel an eigenen Gedanken zu verdecken. Seine Kritik des Vorhandenen ist nie kleinlich mörgelnd, sondern selbständig und zu Neuem führend.

Merkwürdig ist, daß der Verfasser gerade in dem grundlegenden Aufsatz des Buches, dem Entwurf einer neuscholatischen Theorie des Schönen, eine historische Anmerkung zu machen vergessen hat, die wohl der Mühe wert gewesen wäre. Man kann der Definition des Schönen als einer »naturgemäßen Betätigung der gesamten vom Objekt ausgelösten Erkenntniskräfte« nicht lesen, ohne an Kants Theorie vom Spiel der Erkenntnisvermögen zu denken. Bei aller Verschiedenheit rückt durch die Betonung des Begriffs der Erkenntnis in dieser Definition die neuscholastische Ästhetik in eine scholastische Gedankengängen sonst recht fremde Nähe zu Kantischen Gedanken, und es wäre verdienstlich gewesen, die Verwandtschaft und den Gegensatz der beiden Theoren wenigstens anzudeuten. — Daß Katann das Verfahren seiner Ästhetik, vom Menschen, nicht von Gott auszugehen, induktiv nennt, ist wohl nicht zu billigen, denn auch bei diesem Beginn wäre noch ein anderes als »induktives« Verfahren möglich. Die Andeutung, die er am Schlusse über die Beziehung der Trinitätslehre zum Schönheitsbegriff macht, sind tiefsinnig und schön, aber sie zeigen auch, daß eine Ästhetik, die zu solchen Gipfeln führt, nicht induktiv heißen kann.

Auch die »synthetische« Lösung des Problems der Geltung des ästhetischen Gefallens scheint mir nicht ganz glücklich. Katann meint, jeder fällt sein ästhetisches Urteil nach dem Kulturstand und seiner psychischen Beschaffenheit — insofern ist die Theorie der Relativität im Recht. Die Objektivität aber wird dadurch gewahrt. daß man ein typisches, ideales, ästhetisches Gefallen annimmt, dessen Korrelat der Typus einer idealen Kunst wäre, an deren Wesen die verschiedenen Werke der Völker, Zeiten und Individuen Anteil haben. Auch auf dem Gebiet der Kunst also herrscht das Gesetz der Arbeitsteilung und Werkfortsetzung. — Ich möchte diese überschauende Art der Betrachtung nicht gering schätzen. Aber mir scheint, daß hier entweder ein kulturhistorisches Aperçu für eine systematische Lösung eintritt, oder daß die Lösung wohl in einer ungenannt bleibenden tiefer liegenden Schicht fundiert sein mag, daß sie aber dann keine wissenschaftliche mehr heissen kann, denn diese Schicht könnte nur die einer theologischen Metaphysik sein. Es ist natürlich, daß die religiös-metaphysischen Voraussetzungen des Verfassers gerade beim Problem der Subjektivität zum Vorschein kommen mußten. In allem übrigen merkt man nichts von ihnen, sondern findet voraussetzungslose Forschung. Der Takt Katanns tritt besonders in den Aufsätzen, die ästhetische Grenzfragen behandeln, hervor, wie in dem über die Tendenz, über Dichtung und Moral, die

Freiheit der Künste, und besonders in der Verteidigung der Dichterin Handel-Mazetti gegen die Anklage des Modernismus in ihrem Jesse und Maria-Roman.

Ein schönes Beispiel synthetischer Betrachtungsweise gibt Katann in dem Aufsatz »Zur Theorie der Novelle«. Daß er hierbei auf den noch nicht genügend beachteten Thesencharakter der Novelle hinweist, scheint mir ein besonderes Verdienst. Dabei hätte allerdings das Märchen mehr Berücksichtigung finden dürfen, denn Thesencharakter besitzt das Volksmärchen sehr oft. — In dem Aufsatz vom »Wesen der Literaturwissenschaft« tritt der Verfasser für eine erkenntnistheoretische Fundierung der Ästhetik im Sinne einer objektivistischen Weltansicht ein. Die praktischen Beispiele, in denen er diese Forderung zu erfüllen sucht (in den Aufsätzen »Wert und Wertung«, »Zur Technik des lyrischen Gedichts«, »Über den Titel im lyrischen Gedicht«, »Zu Ibsens Gespenstern«), scheinen zu beweisen, daß er einen ästhetischen Objektivismus etwa im Sinne Dessoirs erstrebt. Mag dieser ästhetische Objektivismus bei Katann auch von einem theologisch-metaphysischen getragen sein, so bedeutet das, wie seine Aufsätze zeigen, für die Arbeitsteilung und Werkfortsetzung auf ästhetischem Gebiet kein Hemmnis. Er hat in den Analysen des Aufbaus der Goetheschen Gedichte »Mailied« und »An den Mond«, der »Liebesnacht« von Greif und des vierten Stücks von Schönaich-Carolaths Fatthûme Musterstücke kunstwissenschaftlicher Kritik gegeben. Der Weg, den er hier eingeschlagen hat und den heute erfreulicherweise schon eine ganze Anzahl Forscher beschreiten, verspricht uns die schönsten Ergebnisse für eine immer tiefer dringende Erkenntnis der Kunstform der Dichtung.

Berlin. Alfred Baeumler.

M. v. Broecker, Kunstgeschichte im Grundriß. Ein Buch für Schule und Haus. 8. Auflage, herausgegeben von J. Ziehen. Mit 129 Abbildungen im Text und 4 Farbtafeln. Leipzig 1917, Verlag von Julius Klinkhardt. VIII und 224 Seiten. 8°.

Die Kunstgeschichte im Grundriß von M. v. Broecker liegt nunmehr in 8. Auflage vor. Ein Zeichen, daß das Bedürfnis nach diesem für Schule und Haus bestimmten Leitfaden immer noch groß ist, wenn auch das Buch als solches längst durch bessere Werke ähnlicher Art, wie etwa H. Bergeners Grundriß der Kunstgeschichte, überholt ist.

Die oft ungleiche Durcharbeitung des Büchleins, das in der zweckmäßigen Wahl der Abbildungen häufig versagt und auch in bezug auf Einteilung und Umfang der Kapitel manches zu wünschen übrig läßt, zeigen dem kundigeren Leser bald an, daß ein Pädagoge, kein Kunsthistoriker vom Fach, die neue Auflage übernommen hat.

Die Ausführung der Abbildungen ist für einen Grundriß außerordentlich befriedigend. Dagegen ist zu beanstanden, daß Raffael mit sechs, Michelagniolo mit fünf, Dürer hingegen nur mit vier Stücken vertreten ist. Das widerspricht der Absicht des Buches, die deutsche Kunst hervorzuheben. In einem solchen Buch sollte z. B. Dürers Apostelbild nicht fehlen.

Auch sonst ist die Wahl der Abbildungen etwas willkürlich. Von Rembrandt sind drei Blätter vorhanden: das Hundertguldenblatt, die Nachtwache und das Bild einer alten Frau. Mir scheint, die Anatomie, die im Thema dem Hundertguldenblatt ähnliche, in seelischer Hinsicht aber sehr viel tiefer empfundene und feiner durchdachte Radierung des predigenden Christus, und die Vision des Daniel oder der Segen Jakobs hätten mit der Nachtwache vereint ein viel charakteristischeres Bild von Rembrandts Persönlichkeit ergeben. Die Rokokoabbildungen beschränken sich

auf zwei kleine Dekorationsstücke und ein Rokokokapitell. Ich würde statt dessen eine Innenarchitektur eines der berühmten Rokokoschlösser und ein Bild Watteaus bevorzugt haben. Befremdend wirkt es auch, daß im 19. Jahrhundert Meister ersten Ranges wie Feuerbach, ganz besonders aber Leibl kaum erwähnt werden, während Künstler dritter Ordnung wie Lessing, Knaus und Defregger sämtlich mit Abbildungen vertreten sind. Eine solche Zurücksetzung erster Künstler muß ein geradezu falsches Bild des 19. Jahrhunderts ergeben. Ich bemerke noch, daß bahnbrechende Maler und Bildhauer wie Manet, Monet und Rodin nur dem Namen nach aufgeführt werden, während Magnussen mit einer Büste Lionardos und Corot mit einer Landschaft vertreten ist.

Am meisten aber muß es auffallen, daß bei der Schilderung der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts lediglich ein Bild des Dirk Bouts gegeben wird, während man nach dem Genter Altar, nach Hugo van der Goes und Rogier van der Weyden vergeblich sucht.

Zwar betont der Herausgeber in der Einleitung ausdrücklich, daß es ihm mehr um den Text, als um einen möglichst reichen und vollständigen Abbildungsschatz zu tun sei. Es ist richtig, nicht die Zahl der Abbildungen entscheidet bei einem Abriß über Güte oder Ungüte, aber allerdings die Wahl. Eine gute Auswahl ist selbst schon Text, ja, ist mehr als Text. Diese aber ist es, die wir bei dem vorliegenden Büchlein in einigen wesentlichen Partien vermissen. Die klassisch-antike Kunst und die italienische Renaissance sind mit zutreffenderen Abbildungen versehen.

Bei der Einteilung der einzelnen Kapitel fällt auf, daß die italienische Renaissance etwa 40 Seiten, die flämische und niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts dagegen nur 11 Seiten umfaßt. So genügen dem Herausgeber zur Schilderung Rembrandts zwei schmale Seiten, während Raphael mehr als der fünffache Spielraum eingeräumt wird.

Der Text des Buches paßt sich besser als die Abbildungen seiner Bestimmung an. Hier spürt man auch am deutlichsten die bessernde Hand des neuen Herausgebers, der die allzu breite, oft unangenehm anekdotenhafte Art M. v. Broeckers abfeilt und durch eine etwas präzisere, auf eigentliche Kunstfragen mehr eingehende Darstellungsweise ersetzt.

Ein letztes Wort möchte ich noch über den neu hinzugekommenen Literaturnachweis sagen. Er umfaßt zwei enggedruckte Seiten und bringt eine ganze Fülle aller möglichen Werke. Allein auch hier fehlt die sichtende Hand. Werke ersten Ranges sind oft neben unbedeutenden Büchern genannt, z. B. neben Lipps und Schmarsow H. Riegel. Ich gestehe, daß ich zunächst geglaubt habe, daß eine Verwechslung mit A. Riegl vorliege. Es fehlen Wölfflins Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Ebenso vermißt man unter den Einzelmonographien Hamanns Werk über Rembrandts Radierungen, das beste Rembrandtbuch neben Bodes Rembrandtskizze. Unter den kunstwissenschaftlichen Zeitschriften fehlt die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Außerdem wäre dringend zu wünschen, daß die Titel der betreffenden Werke genauer, nämlich mit Erscheinungsort und -jahr angegeben würden.

Breslau. Elisabeth von Orth.

Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Nr. 15. Berlin, Reuther & Reichard, 1917. 92 S.

Im Gegensatz zu einer Kunstbetrachtung, wie sie mit Meisterschaft Simmel pflegte: Vordringen zu den innerlichsten Bedingungen, zu den »metaphysischen«

Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens, widmet sich heute eine Anzahl von Denkern der bescheidneren Aufgabe der Erforschung des Kunstwerks, seiner »Schale« sagt Walzel, und sucht zuerst einmal das Äußere so genau wie möglich zu bestimmen. In der Erkenntnis dessen, was »Technik« im höheren Sinn heißen könnte, ist ja noch außerordentlich viel zu erobern. Der vorliegende Vortrag will derartigen Untersuchungen einen methodischen Unterbau liefern. In vorsichtig abwägender Darstellung prüft Walzel eine Anzahl ästhetischer und historischer Arbeiten nach ihrem Ertrag in bezug auf die Frage: »Ist es zweckdienlich, bei der Begründung der künstlerischen Gestaltung von einer Kunst durchgehende Merkmale zu berücksichtigen, die sich bei der Feststellung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einer anderen Kunst ergaben?« Er hofft, daß sich für dieses Problem der Ausdruck »wechselseitige Erhellung der Künste« einbürgern werde, wozu dieser mir in der Tat recht wohl geeignet scheint. Hauptsächlich handelt es sich Walzel um die Vertauschung von Begriffen der bildenden Künste und Begriffen der Poesie. Nachdem er sich mit Schmarsow und seiner Schule auseinandergesetzt hat, bleibt er bei Wölfflins »Kategorien« stehen, in denen er wohl mit Recht das bisher vollkommenste Beispiel einer begrifflichen Bewältigung des Formproblems innerhalb einer bestimmten Kunst erblickt. Er ist der Ansicht, daß wir für die Welt der Dichtung vor allem etwas brauchen, das den Kategorien Wölfflins entspricht. Und zwar soll die Erhellung der Betrachtung von Werken der Poesie durch die bei Betrachtung von Bildern, Bauwerken usw. gewonnenen Begriffe vorläufig nur dem einzelnen Kunstwerk dienen, nicht gleich auf historische Reihenbildung ausgehen. Walzel weist Strichs Versuch, Wölfflinsche Kategorien auf die Lyrik des 17. Jahrhunderts anzuwenden deshalb als bedenklich zurück, weil ein solches Unternehmen für das lyrische Gebiet allein nichts Endgültiges über den Stil einer Epoche zutage fördern kann, wenn nicht gleichzeitig Epos und Drama der Zeit herangezogen werden. Erst Klarheit über die möglichen Formbegriffe überhaupt, das ist, wenn ich recht verstehe, seine Meinung, dann erst ihre historische Anwendung — diese aber auch in aller Breite, nicht an herausgegriffenen günstigen Beispielen.

Diesen ersten, kritischen Teil des Vortrags zu lesen ist ein Genuß. Die Bausteine des Themas werden gleichsam mit Eleganz zusammengefügt und prüfend gesichtet. Weniger glücklich scheint mir der Verfasser im zweiten Teil, der »erkenntnistheoretische Arbeit« leisten möchte. Walzel will bei bloßen »Stimmungsvergleichen« nicht stehen bleiben. Nur wirklich gemeinsame Formeigentümlichkeiten, sachliche Übereinstimmung der Künste, gestattet den Austausch der Forschungsmittel. Er will die Begriffe streng logisch erfassen und durchführen. Bei dieser in den Einzelheiten sich bewährenden Feinfühligkeit für methodische Dinge wundert man sich, daß Walzel ganz darauf verzichtet, sein Problem in den großen Aufgabenkreis, zu dem es gehört, einzustellen. Sollte hier nicht ein wenig Abneigung gegen »Philosophie« mitspielen? Er verzichtet »mit Absicht« auf jede »Deduktion«. Aber das Einstellen eines Problems in den systematischen Zusammenhang, in den es gehört, ist keine Deduktion, und wer über die Erhellung der Künste durcheinander spricht, dürfte an dem Zentralproblem der künstlerischen Objektivität überhaupt nicht vorübergehen. Ich glaube bei Walzel, wie übrigens auch bei Wölfflin, eine gewisse Zurückhaltung in den eigentlich prinzipiellen Fragen zu bemerken, die sich — bei dem letzteren wenigstens — gelegentlich mit etwas Mißtrauen gegen »philosophische« Behandlung verbindet. Nun ist ja der Historiker gewiß nicht zur Systematik verpflichtet. Ja er tut als Historiker völlig recht daran, sich von Systemgedanken fernzuhalten. Strebt er aber über das Historische so energisch hinaus, wie es Wölfflin und Walzel tun, die doch weit

mehr geben wollen als eine Analyse historischer Kunstformen, strebt er also zum Objekt überhaupt, so wird ihm die Besinnung auf die Prinzipien der Objektgestaltung notwendig und er wird die Rücksichtnahme auf systematische Grundfragen nicht umgehen können. Es ist hier die rein kritische Systematik, keinerlei willkürliche metaphysische oder sonstwie »philosophische« Voraussetzung gemeint. Philosophisch heißt ja nicht eine deduktive, sondern eine die Einzelprobleme im systematischen Problemzusammenhang erblickende Betrachtungsweise, die eine ins einzelne gehende, unbefangene, »induktive« Forschung nicht ausschließt, sondern fordert. Walzels Problem gehört zu dem der kunstwissenschaftlichen Begriffsbildung. Man könnte fragen, welchen Wert denn die Einstellung in dieses umfassende Problem für die Behandlung einer Einzelfrage haben könnte. Darauf ist zu antworten, daß dieser Zusammenhang bei Behandlung einer konkreten Einzelfrage nicht vermißt wird, daß man aber methodologische Probleme niemals außerhalb des Zusammenhangs behandeln kann. Hier hängt eins am andern, und das scheinbar entlegenste Problem ist noch mit dem Mittelpunkt verbunden.

Mit diesen Bemerkungen soll nicht gesagt sein, daß Walzel das methodologische Problem nicht gefördert habe. Mir scheint aber, daß er durch eine systematische Behandlung seinen Gedanken mehr Halt und auch eine größere Präzision zu geben vermocht hätte. Wie dieser systematische Hintergrund seiner in allen Einzelheiten treffenden Untersuchung zu denken sei, das auch nur anzudeuten ist hier nicht Raum. Es soll nur noch auf den Reichtum dieses Vortrags an guten kritischen Bemerkungen hingewiesen werden. Vortrefflich ist die Auseinandersetzung der Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man auf Werke einer Kunst Ausdrücke anwendet, die dieser Kunst selbst entnommen sind (z. B. den Begriff des malerischen auf Werke der Malerei, um einen besonderen Stil zu bezeichnen). Wenn Walzel daraus den Schluß zieht, daß die Vermeidung solcher Schwierigkeiten durch Verwendung von Fachausdrücken, die einem andern Kunstgebiet entnommen sind, ein Beweisgrund für den Wert der wechselseitigen Erhellung der Künste sei, wird man ihm gerne zustimmen. Etwas zu zurückhaltend scheint es mir aber, wenn er es »dahingestellt« lassen will, ob die Scheidung von Epos, Lyrik und Drama an Schärfe und Überzeugungskraft mit der von Malerei, Plastik und Architektur wetteifern könne. Ich dächte, wer nicht einmal so große Formgruppen völlig objektiv bestimmen zu können glaubt, wie sollte der noch Hoffnung hegen, bestimmte feinere Unterschiede innerhalb der verfließenden Gruppen zu treffen und durch Vergleiche mit anderen Künsten erhellen zu können? Dieser nebenbei geäußerte Skeptizismus in einer so wichtigen Frage hängt vielleicht mit der erwähnten Zurückhaltung in systematischen Fragen zusammen: denn mit der Scheidung des dichterischen Objektgedankens in den der lyrischen, epischen, dramatischen Form müßte wohl jede Formsystematik der Dichtkunst beginnen.

Berlin. Alfred Baeumler.

Steinberg, S. D., Ferdinand Hodler, ein Platoniker der Kunst. Mit Abbildungen. Zürich, Rascher & Cie.

Widmer, Dr. Johannes, Von Hodlers letztem Lebensjahr. Mit 4 Kunstdrucktafeln. Zürich, Rascher & Cie.

»Ferdinand Hodler, ein Platoniker der Kunst«, lautet die Aufschrift eines Heftes, das der Verfasser als einen Versuch bezeichnet hat. Er will nur eine subjektive Auffassung und Deutung der Hodlerschen Kunst geben. Dieser Vorbehalt kann den Kritiker nicht entwaffnen, wenn das Gebotene vielfach in nicht persönlichen

Deutungen und hymnischen Ergüssen besteht. Daneben finden sich freilich gute Beobachtungen und manches von nicht bloß persönlicher, sondern allgemeinerer Geltung.

Der junge Hodler ist Realist, sein Ideal die Wahrheit; dann entgleitet er dem Genrehaften und der Anekdote, die Liebe zum Portrait wird kühler, aber er verfällt nicht der Gedankenmalerei, nicht der Allegorie, sondern erhebt sich zum stimmungsmäßigen Symbol. Von dem Bilde »Zwiesprache mit der Natur« — nackter Jüngling in Wiesenlandschaft — sagt der Verfasser: »Die Figur des Jünglings verrät durch Gebärde, Stellung und Gesichtsausdruck bereits den tiefen Wunsch des jungen Künstlers, über die Wiedergabe des Greifbaren und Wägbaren hinauszudringen und einzutreten in das unerkannte und geheimnisvolle Gebiet des Geistigen und der Seele.« Weiterhin wächst der Künstler über den Kreis des Individuellen in den umfassenderen der Gemeinschaft; der vielerörterte Parallelismus und das Motiv der Wiederholung drücken das Gemeinsame einer Vielheit aus. Hodler hat den Einzelfall überwunden, die Gestalten werden zeit- und raumlose Menschenbrüder. »Hodler nimmt aus ihrer Hand den Stock, von ihrem Kopf den Hut, er entkleidet sie modischer Tracht und umhüllt sie mit Gewändern, die zeitlos sind, wie die Figuren selbst. Die Wände des Zimmers, die sie umgrenzten, schrumpfen zusammen, die Welt ist um sie herum. Nicht fünf Leidende, nicht fünf Enttäuschte und Lebensmüde sitzen vor uns: die Enttäuschung, die Müdigkeit selbst steht vor uns und erschüttert uns.« Daher »Platoniker«, Gestalter von Ideen. Der Verfasser zitiert das Wort Heinrich Heines: »Wer mit den einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der größte Künstler.«

Ähnlich erklärt Steinberg die Abkehr von der Farbe in den »Darstellungen des Allgemein-Gültigen« im Gegensatze zu den Landschaften; sie bedeutet ja zweifellos eine gewisse Abstraktion, ohne daß man mit dem Verfasser gerade eine Notwendigkeit dafür wird anerkennen können. Denn daß das »Wechselspiel der Farbe, das Licht des Augenblicks, die Buntheit einer bestimmten Stunde« bei »Darstellungen des Ewigen« nicht paßt, leuchtet wohl ein, aber daß die Bilder über die Dinglichkeit der Welt hinauswachsen (d. h. rein seelische Stimmungen verkörpern), ist noch kein Grund gegen eine stärkere Farbigkeit; soviel könnte man immerhin von den Expressionisten, bei aller wünschenswerten Vorsicht ihnen gegenüber, theoretisch lernen. Hodler wird eben in jenen Darstellungen rein zeichnerisch, und seine farbige Haltung ist da weniger platonisch als protestantisch. Die weißen oder kaltgetönten zeitlosen Mäntel der Gestalten erinnern an die kalkige Frostigkeit mancher protestantischen Kirchenräume; beide Male liegt der Grund des Verzichts auf Farbe in einem Streben nach reiner Geistigkeit.

Die Darstellung einer »historischen Idee« mit ihrer Beschränkung auf das Wesentliche hat der Verfasser in dem Auszuge der Jenenser Freiwilligen hübsch aufgezeigt: »Man sieht es deutlich vor sich, wie es ein anderer etwa gemalt hätte: Ein Stadtbild mit deutschen Giebeln, bemalten Fensterscheiben, winkligen Gassen; blumengeschmückte Jünglinge füllen erregt Straßen, Mütter, Bräute und Schwestern tragen Waffen nach, winken mit Tüchern und Händen oder stehen niedergebeugt von innerem Schluchzen, in tiefer Not verloren. Ein gewaltiger Apparat von Dingen und Menschen hätte auf uns Wirkung ausüben, lärmende Umständlichkeit uns ergreifen sollen.« Dagegen Hodler: »Was bedeutet ihm der Zufall eines Ortes, wo das Ereignis abrollt, was kann ihm die Nebensächlichkeit unwesentlicher Umstände sein vor der Idee des historischen Geschehens ... Nur so erklärt es sich, daß wir diese machtvollen Werke, die doch gegenständlichste Wirklichkeit festhalten, durch abstrakte Begriffe umschreiben können. So dürfte man unter den »Auszug der

Jenenser Freiwilligen« das eine Wort: Begeisterung setzen, unter den »Tell«: Befreiung, unter den »Rückzug von Marignano«: Heldentrotz; die zweite Fassung des Hannoveraner Reformationsbildes nannte Hodler selbst — und wie bezeichnend ist das — »Einmütigkeit« und erhärtete dadurch, daß sein Bild nicht ein historisches Ereignis, sondern einen historischen Gedanken wiedergeben soll.« Das ist durchaus zutreffend, ohne daß man gerade von Platonismus sprechen müßte. Man könnte statt Gedanken auch Gefühl sagen, wie denn die Begriffe Begeisterung, Befreiung, Heldentrotz, Einmütigkeit Affekte bezeichnen. Das Wesentliche ist nicht die begrifflich sprachliche Form der möglichen Bildtitel, sondern ihr Inhalt. Und so dürfte sich denn auch — in dieser Hinsicht — der Expressionismus auf Hodler berufen. Walzel sagt über die neue »Ausdruckskunst« in der Dichtung (in »Deutsche Dichtung seit Goethes Tod«): »Sie löst den Menschen los von dem Alltag seiner Umgebung. Sie befreit ihn von gesellschaftlichen Banden, von Familie, Pflicht, Sittlichkeit. Er soll nur noch Mensch, er hört auf, Bürger zu sein.« Man darf aber bei Hodler auch an andere künstlerische Welten denken, an die Monumentalkunst der Giotto, Masaccio, Michelangelo, mit der seine Dramendarstellungen ebenfalls die Einfachheit des Schauplatzes teilen. Sie entspricht dem monumentalen Stil überhaupt. Im übrigen seien noch einige ergänzende Bemerkungen gestattet.

Hodler erreicht seine stärksten Wirkungen keineswegs immer bei allgemeinen Inhalten. Der Auszug der Jenenser Studenten oder der Rückzug von Marignano machen doch wohl größeren Eindruck als die verzückten oder nach innen (und oft auch nach außen, d. h. aus dem Bilde heraus) lauschenden Bruderschaften und Schwesternschaften der »Lebensmüden« oder der »heiligen Stunde« usw. Und Hodler gibt auch in einer einzigen Figur oft mehr Symbolik, mehr geistigen und seelischen Gehalt als anderwärts in mehreren. Die beiden einzelnen »Lebensmüden« z. B. von 1887 greifen wenigstens, nach meinem Urteil, stärker an das Gefühl als die Sitzung der Vereinigung von fünf Lebensmüden aus 1891 mit ihrer starren Symmetrie, die mehr die Anerkennung ihrer »Bedeutung« vom Betrachter zu heischen scheinen. Man kann auch nicht sagen, daß die Häufung von mehreren Trägern derselben Stimmung gerade das einfachste Mittel im Sinne jenes Heine-Wortes wäre. Hodler gibt eben nicht Typen, d. h. nicht besonders ausgeprägte Individuen, sondern er ersetzt gleichsam den Typus durch Darstellung einer Anzahl einzelner Exemplare: und wesentlich dadurch, daß er in den verschiedenen Figuren dieselbe Stimmung gibt, betont er die Meinung durch Wiederholung, durch den »Parallelismus der Empfindung« wie er selber einmal gesagt hat. Er verwendet immer wieder das Motiv der Reihung, das eines der ältesten Elementarmotive aller Kunst ist; er drängt also nicht zusammen, sondern gibt ein Nebeneinander; seine Konzentration besteht nicht so sehr in der seelischen Vertiefung des einzelnen Kopfes und der einzelnen Gestalt, als in dem Weglassen des für den Ausdruck jener gemeinsamen Stimmung Unwesentlichen. Er gibt keine Charakterköpfe, sondern Ausdrucksköpfe, die nur keine heftigen Affekte, sondern mehr gleichmäßige Gefühle ausdrücken. Als Persönlichkeiten sind diese Menschen nicht besonders stark erhöht, sondern sie sind lediglich von der Seite einer jeweiligen Stimmung her aufgefaßt und insofern eindrücklich. In manchem Bilde einer einzelnen Gestalt dagegen, namentlich im »Tell«, stilisiert er einen Menschen ins Heroische und Monumentale, und es ist kein Zweifel möglich, daß dies eine höhere Leistung ist.

Die Wiederholung und der Parallelismus bringen freilich einen spezifischen Ausdruck des kollektiven Zusammenseins hervor, doch ist meines Erinnerns kaum je ausgesprochen worden, daß gerade in dieser »Gemeinschaft« ein oft besonders starker Eindruck der Einsamkeit entsteht. Die Figuren, die formal so intim auf

einander abgestimmt sind, daß sie für sich allein formal gar nicht verstanden würden, bleiben innerlich dabei doch oft vollkommen für sich, den Nachbarn fremd, ohne innere Verbindung mit ihnen, als wüßten sie nichts von ihnen; und so entbehrt das Ganze häufig der inneren Geschlossenheit, ja der inneren Form. Eine Anzahl von Bildern bietet einen Gegensatz dazu und stellt diese Eigentümlichkeit anderer Werke ins Licht. So ist das frühe »Turnerbankett« von 1877 noch durchaus gesammelt, und zwar durch eine Handlung, da einer spricht und alle andern ihn ansehen; auch der »Schwingerumzug« von 1882 stellt eine Handlung dar, ebenso der »Rückzug von Marignano«, der »Jenenser Auszug« und das Hannoversche Reformationsbild. Und das sind doch wohl sehr beträchtliche Höhepunkte im Werke Hodlers, aber bei aller Ideendarstellung, die man auch ihnen zusprechen kann, doch etwas grundsätzlich Anderes als die stimmungshaften oder philosophischen Bilder der Lebensmüden oder der Enttäuschten oder der heiligen Stunde oder der Eurhythmie. In dem Gruppenbilde des »neuen Rütli« von 1887 haben wenigstens die einzelnen Gruppen lebendige Beziehung untereinander, dank dem realen Vorgang der Begrüßung (von der in diesem Falle fragwürdigen symbolischen Gestaltung sehe ich hier ab). Dagegen fehlt in der Gruppe des »Calvin im Hofe der Genfer Hochschule« von 1884 ein inneres Verbundensein der Gestalten. Es ist, als ob jeder für sich von einem besonderen Geist ergriffen wäre. In der »Nacht« vollends von 1890 ist nun das Einsame, die innere Entfernung der zusammengeordneten, formal mit einander in Verbindung gebrachten Gruppen und Einzelgestalten sehr deutlich. Vielleicht daß die »Lebensmüden« in einem leisen Einverständnis miteinander sind; auch die »Eurhythmie« läßt die Annahme einer stillen inneren Übereinstimmung zu; aber z. B. in der »Heiligen Stunde« lebt jede Gestalt bloß für sich. Es braucht natürlich nicht immer eine Handlung zu sein, was die innere Verbundenheit feststellt, weder ein dramatischer noch ein epischer Inhalt, es genügt ebensogut eine Stimmung; aber auch eine bewußt gemeinsame Stimmung fehlt eben bei Hodler oft; es ist wohl Stimmungseinheit da, doch keine Stimmungsgemeinschaft. Er zeigt gern mehrere Ausdrucksfiguren zusammen, die jedoch kein Gefühl des Beisammenseins zu haben scheinen. Wenn er, wie erwähnt, einmal von einem »Parallelismus der Empfindung« gesprochen hat, so gibt er in der Tat nicht selten auch innerlich bloße Parallelen, die sich nicht schneiden; und nicht zuletzt deshalb behalten solche Bilder etwas Kaltes. Man mag sagen, sie gestalten Ideen. Aber vielleicht ist nirgends so stark wie bei Hodler — gerade in diesen starken künstlerischen Bindungen einer gewissen Gemeinsamkeit — dargestellt worden, daß jede Seele immer allein bleibt. Bisweilen wird er das gewollt haben, etwa in den »Lebensmüden« oder in den »Enttäuschten«; in anderen Werken aber wird es problematisch und in manchen zum Mangel, zum Widerspruche zwischen innerer, isolierender und äußerer, bindender Form. Jedenfalls haben die Figuren oft innerlich keinen Bezug zueinander, keine innere Fühlung, sie sehen ins Leere oder sonstwie aus dem Bild hinaus, sprechen wohl lebhaft zu dem Betrachter, doch untereinander scheinen sie stumm und taub.

Manchen von ihnen geht dadurch, daß sie sich besonders lebhaft an den Betrachter wenden, die künstlerische Geschlossenheit des völligen Insichruhens verloren. Es ist bezeichnend, daß in dem Bilde »Blick ins Unendliche« der Mann, der hoch auf einem Felsen steht, der Unendlichkeit, der Hochgebirgslandschaft, den Rücken wendet und den Beschauer ansieht. Abgesehen davon ist auch die Pose in ihrer brustweitend gemeinten Bedeutung nur eine Anweisung an die Vorstellung, aber keine Darstellung tiefen Atmens oder gesteigerten Lebensgefühls. Es muß gesagt werden und es darf gesagt werden, ohne die ragende Größe dieses

Künstlers in Frage zu stellen, daß seine Gebärden überhaupt nicht selten schematisch und ein wenig leer sind. Das eigentümlich Inbrünstige und Ergreifende der Hodlerschen Kunst liegt weniger in den Gesten und im Gesichtsausdruck, als in einzelnen Linien, sei es am Körper, im Gewand oder in der Landschaft. Insofern ist Hodler in gewissem Sinne Vorläufer des Expressionismus, der ebenfalls auf die einfachsten und abstrakten Elemente der Sichtbarkeit zurückgeht. Eine Hodlersche Gestalt rührt oder erschüttert oft durch die Lage einer Hand, einer Schulter, oder sie sprüht von Leben in einem Fuß, ohne daß die Figur als Ganzes überzeugend oder auch nur glaubhaft zu sein braucht. Die Gesamthaltung scheint oft mehr nach den Anforderungen der formalen Komposition als nach inneren Ausdrucksgeboten gedreht oder geschraubt zu sein. Auf diese Art bleibt in manchen Bildern etwas Gewolltes oder Gemachtes zurück. Der außerordentliche Wert auch solcher Werke liegt dann, abgesehen von den einzelnen Formelementen, in der ganz großen Bildkomposition, die gelegentlich ebenfalls etwas errechnet wirken mag, fast immer aber den Stil des monumentalen Wandbildes besitzt.

Im gleichen Verlage wie das Heft über Hodler den Platoniker ist kurz darauf ein anderes »Von Hodlers letztem Lebensjahr« erschienen. Sein Verfasser ist Dr. Johannes Widmer, der dem großen Künstler persönlich besonders nahe gewesen ist. Ich hebe zunächst einige Stellen heraus, die an den Gedankengang der anderen Schrift anklingen. Hodler hat in den letzten Lebensjahren vornehmlich Landschaften gemalt, die wir in Deutschland infolge des Krieges noch nicht kennen und auf die wir nach Widmers Mitteilungen besonders begierig sein dürfen. Diese Landschaften waren nach der Überzeugung des Künstlers anders als seine früheren, nämlich »*des paysages planétaires*«, planetarische Landschaften. »Sehen Sie, wie da drüben alles in Linie und Raum aufgeht? Ist ihnen nicht, als ob sie am Rande der Erde stünden und frei mit dem All verkehrten? Solches werde ich fortan malen.« Der Verfasser sagt dazu: Im Anfang (dieser letzten Zeit) waren seine Landschaften noch irdisch, gegenständlich nah, in einem gewissen Grade noch von der Art des Naturschnittes. Auf den folgenden Bildern aber trat das Einzelne mehr und mehr vor dem Gesamten, der Berg vor dem Gebirge, das Gebirge vor dem All zurück. Zwar verleugnete die Sache ihre Wahrheit nirgends. Die Änderung betraf die Einstellung: die Erde wurde von der Höhe her betrachtet. Sie wich. Ein Bergrücken erstand am anderen, wie Wellen aufeinanderfolgen. Und er gab sich der unermeßlichen Herrlichkeit und Klarheit der blauen Wölbung hin, die sich über die endlosen Wellenberge schwang, aus dem Unbekannten erstieg und ins Unerforschliche hinübergriff. Als trage ihn ein sieghaftes Flugzeug, so schuf er um diese Zeit. Die Erde trat seinem sinnenden und bildenden Geiste mehr denn je im Kosmos entgegen. Da waren sie, die planetarischen Landschaften.« Das ist freilich mehr religiös als platonisch. Auch Menschen hat er so gemalt. »Die alte Besorgnis um die äußere Ähnlichkeit entschwand noch ganz. Eine überwältigende innere Ähnlichkeit, die überpersönliche Wahrheit der Menschenform, trat an den Tag.« Der Verfasser sagt sehr schön von dieser Kunst, »der es gegeben ist, das Vielzuviele zu schlichten und die Wirrnis der Welt aufzuhellen: Was war das für eine Seele, die eine so krause Außenwelt so heiter sah und ihre Rätsel malend löste?« Eine gute Unterscheidung zwischen Handlungsgeste und Ausdrucksgebärde findet sich gelegentlich des großen Schlachtenbildes »Murten«, dessen architektonische Gestaltung es erlaubt hat, die einzelnen Figuren mit Bedeutung auszustatten: »Selbstverständlich heißt hier Bedeutung etwas anderes als in Jena. Wir stehen mitten in der Schlacht, und jene gedankentiefen Gebärden, die Vorgefühle vor dem Kampfe vergegenwärtigen, würden hier nicht am Platze

sein.« Es ist, wenn man will, wieder der Unterschied von dramatischer und expressiver Darstellung; bemerkenswert bleibt aber, daß das verhältnismäßig Expressionistische nicht allein das letzte Stadium der Hodlerschen Kunst war, sondern daß ein großes dramatisches Schlachtenbild sinnvoll am Ende dieser Laufbahn des größten Monumentalmalers der letzten Jahrzehnte steht.

Ein wundervolles Selbstbildnis von 1917 geleitet das Heft, kein früheres kommt ihm gleich und tritt dem Betrachter menschlich so nahe: humorhaft, leicht im Vergleich mit den gespannten Sehnen und Mienen früherer Selbstporträts, in der Form fest und doch gelöst, der Bart flockig, — der Kopf eines Götz von Berlichingen, ohne jede Spur von Verfall.

Das kleine Buch ist mit großer persönlicher Liebe geschrieben, doch ohne Verhimmelung, in trefflicher kernhafter Sprache, die an sich schon Genuß bereitet, in jenem meisterhaften Deutsch, das dem Reichsdeutschen so oft an guten Schweizer Autoren auffällt. Die geistige Stimmung und Haltung der Schrift aber ist ein Wert für sich, vielleicht der schönste, und er kommt nicht minder auf Rechnung des Verfassers wie des Künstlers. Widmer kündigt eine Charakterstudie über Hodler an. Darauf darf man sich freuen.

Leipzig. Erich Everth.

Ernst Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Zweite Auflage, Leipzig-Berlin 1917. Verlag von B. G. Teubner. I. Vom Altertum bis zur Gotik (122 S.). II. Von der Renaissance bis zur Gegenwart (105 S.) Aus Natur- und Geisteswelt, Band 317 und 318.

In seiner Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst, die nunmehr in zweiter Auflage vorliegt, hat Cohn-Wiener den Versuch gemacht, aus der Anschauung und Analyse der Kunstwerke in Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe heraus das Wesen der verschiedenen Stile abzuleiten und klarzulegen. Es handelt sich also nicht um eine biographische Charakterisierung der einzelnen Kunstepochen, sondern ausschließlich um die Feststellung ihres Kunstwollens — vom Altertum bis zur Gegenwart.

Es wird dem Laien hierdurch nicht nur die Möglichkeit gegeben, die in den Kunsthandbüchern weit auseinandergezogenen und auf viele Bände verteilten Kunstepochen einmal im Zusammenhang zu überschauen, sondern er gewinnt auch, und das ist vielleicht die Hauptsache, eine Anschauung von den eigentlich künstlerischen Problemstellungen. Gleichzeitig lernt er das einzelne Kunstwerk als einen Organismus begreifen, es als Ganzes, aber auch in seinen einzelnen Teilen verstehen, und es vor allem nicht nur isoliert, sondern aus dem Kunstwollen einer ganzen Epoche heraus, die gerade diesen Stil und keinen anderen wählte, betrachten. Er wird ferner zu einer objektiven Wertung der einzelnen Stile angeregt, indem ihm immer wieder die Lehre entgegentritt, daß jeder Stil seine Daseinsberechtigung hat. Endlich wird er durch eine feine und sorgfältige Analyse einzelner Kunstwerke zu einem genauen Sehen und zu einem Nachempfinden der Absichten des Künstlers erzogen. Ich weise hier nur auf die Beschreibung eines hellenischen Gefäßes des schwarzfigurigen Stils, Michelagniolos Erschaffung des Menschen oder Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten hin.

Die alte Einteilung des Büchleins in zwei Bände, von denen der erste vom Altertum bis zur Gotik, der zweite von der Renaissance bis zur Gegenwart reicht, ist in der neuen Auflage beibehalten worden. Auch die Zahl der Kapitel und die Kapitelüberschriften sind dieselben geblieben. Außer kleinen stilistischen und inhaltlichen Verbesserungen ist auch an dem Text, soweit ich sehe, nichts Wesent-

liches geändert worden; nur das Schlußkapitel des zweiten Bandes: Das Wesen des Stilwerdens und die historische Stellung der gegenwärtigen Kunst, ist umgearbeitet und in seinen Grundtendenzen schärfer charakterisiert worden. Die Zahl der Abbildungen ist beträchtlich vermehrt worden, wobei gleichzeitig einige Abbildungen der ersten Auflage durch bessere ersetzt worden sind.

Zur Sache selbst ist folgendes zu bemerken. Man kann eine Stilgeschichte auf den Erscheinungen aufbauen, die den jedesmaligen Stil am klarsten und eindeutigsten verkörpern. Dadurch treten die Gegensätzlichkeiten der einzelnen Stile scharf hervor, und es ist möglich, die Kunstgesinnungen der verschiedenen Epochen reinlich voneinander zu scheiden.

Daneben steht eine zweite Betrachtungsweise, die das Hauptgewicht nicht auf die Stilhöhen, sondern auf die Stilübergänge legt. Um es ganz kurz an einem Beispiel zu erläutern: die erste Betrachtungsweise würde das Kunstwollen der italienischen Renaissance in Raphael gipfeln lassen und ihm dann im Barock etwa einen Meister wie Rubens als scharfen Widerpart gegenüberstellen; die zweite Art der Darstellung würde die Renaissanceideen durch die Spätwerke Michelagniolos unmerklich in das barocke Kunstwollen überleiten. Diese Auffassung beherrscht den Entwurf von Cohn-Wiener.

Sie hat ihre unverkennbaren Vorzüge. Indessen hat sie auch ihre Bedenken, besonders in einer Stilgeschichte, die sich in erster Linie an den Laien wendet. Denn dem Laien fällt es ohnehin schon schwer, die einzelnen Stile so weit zu übersehen, daß er sie, wenigstens in ihren Hauptzügen, voneinander scheiden kann. Findet er nun die Gegensätze verwischt und statt ihrer die Übergänge betont, so sieht er sich einer ungegliederten Masse ineinander zerfließender Kunstanschauungen gegenüber, auf die der Kantische Ausspruch zutrifft: Anschauungen ohne Begriffe sind blind.

Aber Cohn-Wiener geht noch weiter. Er wünscht die Aufhebung unserer bisherigen Stilbezeichnungen zugunsten von drei Kategorien, die als antike, mittelalterliche und neuzeitliche Stilbewegung bisher getrennte Epochen als einheitlich in ihrem Kunstwollen zusammenfassen. Jede dieser drei Epochen würde dann, wenn auch in veränderter Form, dasselbe Bild dreier Entwicklungsstufen aufweisen. Die erste Stilstufe ist die der tektonischen Form. Sie bezeichnet einen Stil, der bestimmt wird durch das Gesetz der Zweckmäßigkeit auf der einen, der Gesetzlichkeit auf der anderen Seite. Die Zweckkünste, Architektur und Kunstgewerbe, sind die eigentlichen Künste dieser Epoche; Malerei und Plastik werden als freie Künste nicht gepflegt, sondern dienen nur zum Schmuck und zur Bereicherung der Architektur, in deren Dienst sie gestellt werden. Der Zweckgedanke beherrscht die gesamte Kunstübung. Man baut jeden einzelnen Bau streng dem Zweck gemäß, für den er bestimmt ist, und zwar erstreckt sich der Zweckgedanke auf den Außen- wie auf den Innenbau, bis auf die einzelnen Teile. Das Prinzip der Gesetzmäßigkeit spricht sich in der natürlichen Verwendung der Formen aus. Man setzt beispielsweise nicht willkürlich beliebige Schmuckformen auf, sondern läßt diese organisch aus den betreffenden Bauteilen herauswachsen. Man empfindet Wand und Decke als Raumbegrenzung und sucht sie nicht durch plastische oder malerische Tiefendarstellungen ihres ursprünglichen Sinns zu berauben. Die Säule wird ihrer Bestimmung gemäß vor allem als Träger empfunden, wie man denn überhaupt die einzelnen Funktionen der Bauteile, das Tragen und Lasten, das Begrenzen und Ordnen in peinlicher Klarheit zum Ausdruck bringt.

Freier verfährt die zweite Stilstufe, die pathetisch bewegte Form. Ihr Element ist die Bewegung, mittels der sie nicht nur die einzelnen Teile eines Baues zu-

einander, sondern den ganzen Bau selbst zu seiner Umgebung in rhythmische Beziehung zu setzen sucht. »Der Bau ist kein Ausschnitt aus dem Weltraum mehr, sondern ein Teil seiner Ausdehnung. . . . So ist der Bau selbst über seine Grenzen in den Raum erweitert, um mit ihm zusammenzuwirken, durch ansteigende Gewölbe, lichte Kuppeln oder Raumtiefe vortäuschende Deckengemälde im Innern, durch Vasen, Statuen und Türme über der Dachlinie gegen den Luftraum und durch Stufenbauten, Arkaden und Alleen mit seiner Umgebung zusammengeschlossen. Zugrunde liegen Gefühle, die durch die Kunst seelischen Stimmungen Ausdruck geben wollen.«

Die dritte Stufe, die richtungslos bewegte Form, »treibt diesen Reichtum ins Phantastische«. Die Bewegung wird mit allen Mitteln ins Ungemessene gesteigert, »Hemmungen durch den Zweck oder die Disziplin bestehen nicht mehr«, und so entspricht »jeder Kurve eine Gegenkurve, jede Tiefe hebt eine Höhe auf, Bewegungen verflechten sich und lösen sich in Wirbeln«. Das gleiche Spiel wird mit dem kunstgewerblichen Gerät getrieben, bei dem jeder Zweckgedanke völlig ausgeschieden ist, um einem Spiel mit Ornamenten, mit malerischen Gegensätzen aller Art, schließlich mit dem Material selbst zu weichen.

Cohn-Wiener ordnet der ersten Form den dorischen Stil des griechischen Altertums, den romanischen des Mittelalters und den frühesten Renaissancestil in Italien ein. Dieser konstruktive Stil entsteht, wie er bemerkt, jedesmal aus einer »dumpfen Vorform, die schon das tektonische Gefühl, aber noch keine tektonische Gliederung hat, die Teile schon sondert und festhält, aber noch nicht funktionell durcharbeitet. Dahin gehören der Dipylonstil, der frühchristliche Stil, und die Profangotik in Italien«.

Der zweiten, pathetisch bewegten Form ordnet er den hellenistischen Stil mit dem frühen römischen, die hohe Gotik und das Barock zu. Der dritten, richtungslos bewegten Form endlich fügt sich der spätantike Stil, die Spätgotik und das Rokoko ein.

Indessen, so großartig der Gedanke an sich ist, das unübersehbare Vielerlei der bisherigen Stilbestimmungen in drei große Kategorien umzuwandeln, die zudem so gefaßt sind, daß sie sich wie eine große Wellenbewegung immer wiederholen, so scheint mir dieser Gedanke doch kaum in der hier vorgeschlagenen Form und wahrscheinlich überhaupt nicht praktisch durchführbar zu sein. Wenigstens nicht ohne eine außerordentliche Vergewaltigung des Kunstwollens selber. Und doch ist es gerade diese, die der Verfasser durch seine neue Stilbestimmung zu überwinden hofft.

Allein das Unzureichende seiner eigenen Kategorien zeigt sich vor allem darin, daß zwar allenfalls die Früh- niemals aber die italienische Hochrenaissance sich einer derselben einfügen läßt. Der Verfasser macht auch gar nicht erst einen solchen Versuch, sondern geht stillschweigend über dieses Versagen hinweg.

Ferner läßt sich auch schon die Malerei der Frührenaissance nicht mehr unter den Begriff der tektonischen Form bringen, da, von allem anderen ganz abgesehen, doch schon Masaccio mit seinen Fresken eine Wanddurchbrechung und Tiefenwirkung gibt, wie sie der von dem Verfasser selbst gegebenen Erläuterung, daß »die Wand in diesem Stil Fläche bleibt«, nicht entspricht.

Endlich aber scheint mir auch die hohe Gotik nicht in die Kategorie der pathetisch bewegten Form zu passen, denn wenn auch zuzugeben ist, daß der Bewegung in diesem Stil sehr viel Freiheit gelassen wird und daß er seelischen Stimmungen Ausdruck verleiht, so darf man doch keinen Augenblick übersehen, daß die Architektur der Gotik niemals ihre Bauten wie das Barock zielbewußt mit der ganzen Umgebung zusammenpaßt oder gar die Umgebung danach anlegt, und daß die Malerei der Gotik eine Tiefenwirkung im Sinne des Barocks gar nicht kennt.

Zusammenfassend möchte ich noch bemerken, daß die Kategorien des Verfassers streng genommen nur für die Architektur, dagegen meist sehr wenig für die Plastik und oft gar nicht für die Malerei der betreffenden Stile passen. Denn um nur ein Beispiel herauszugreifen, so wird man sich unter einer richtungslos bewegten Form beim Anblick Watteauscher Gemälde schwerlich etwas denken können.

Noch bedenklicher scheint mir der ausdrückliche Verzicht des Verfassers auf jede Art von künstlerischer Wertung, wie er sich in folgenden Sätzen ausspricht. »Wenn uns eine Periode als Aufstieg und eine andere als Niedergang erscheint, so trägt allein unsere Abhängigkeit vom eigenen Geschmack die Schuld. Wertet man objektiv, so ist die Kunst jeder Periode als Ausdruck ihres besonderen Schönheitsgefühls der jeder anderen gleichwertig.« Eine solche Behauptung, die das Chaos an die Stelle der Sichtung und Ordnung setzt, hat ihren Sinn nur als Antithese.

Schließlich möchte ich noch darauf hinweisen, daß der Verfasser selbst tatsächlich wertet, indem er die zweckbestimmten Stile, wie also etwa den dorischen, sehr entschieden über die mehr aus dem Gefühl heraus schaffenden Stile der hellenistischen und gotischen Kunst stellt und in diesem Zusammenhang der hellenistischen Kunst sogar die Erregung von lüsternen Gefühlen als ausdrückliche Absicht unterschiebt. Ebenso, wenn er von einer ästhetischen Vierteilung spricht, die das Auge dadurch erleiden soll, daß in den gotischen Domen das Hauptportal und der Innenraum auf das Mittelschiff, die Türme hingegen auf die Seitenschiffe hinweisen.

In Hinsicht auf den Satzbau ist zu bemerken, daß er in einer Reihe von Fällen an Klarheit zu wünschen übrig läßt. Indessen bleibt das Büchlein trotz allem ein sehr bemerkenswerter Versuch, sich auf künstlerische Hauptfragen einzustellen und auch den Untersuchungen eines Wölfflin, Riegl, Furtwängler und Wickhoff gegenüber die volle Selbständigkeit des Urteils zu wahren.

Breslau. Elisabeth von Orth.

Charlotte Bühler, Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, 17. Leipzig, J. Ambr. Barth. 1918. 82 S.

Von der Erwägung ausgehend, daß wir bei der Erforschung der höheren Seelenvorgänge des Kindes ganz auf objektive Methoden angewiesen sind und daher jedes Material willkommen heißen müssen, das uns irgendwelchen Aufschluß verspricht, untersucht die Verfasserin die Literatur des Kindes (vom 4.—8. Lebensjahre etwa): das Märchen. Ihre Frage lautet: was lehrt uns das Märchen über die kindliche Phantasie? Ich will kurz andeuten, was für die Leser dieser Zeitschrift aus dieser psychologischen Arbeit von Interesse sein könnte.

Das Volksmärchen legt eine große Mißachtung der Verstandesklugheit zutage. Nicht nur kommt immer der Dumme zu Ehren, auch in der Erzählungsweise fehlt fast ganz die Kombination, das eigentliche Verstandeselement. Das Märchen ist typische Anschauungsliteratur; es kennt keine eingehende Zustandsschilderung und keine Dramatik — beides setzt kombinatorisches Denken voraus. Der Handlung fehlt das Zielbewußte. Der Erzähler schaltet nach Belieben, und ebenso willkürlich darf der Hörer auffassen. Die Abstraktionsfähigkeit des Kindes ist gering; nur durch die schärfste Betonung (durch den Gegensatz) wird es zur Beachtung einer Eigenschaft gezwungen. Daher die polare und das Extreme bevorzugende Charakteristik, das Typische der Märchenpersonen. Die Umgebung der Personen ist nur angedeutet. Wir haben keinen Grund zu der Annahme, das Kind spinne sich nun diese angedeuteten Situationen weiter aus. Es haftet zwar am einzelnen, aber

nicht an der ruhigen, schildernden Einzelheit, sondern nur an der gefühlsbetonten. Vereinfachungen, Wiederholungen zeigen an, daß alles nach dem Willen des Erzählers, nicht nach den Gesetzen des Lebens abläuft. Die Darstellung ist rein episch explizierend. Prophezeiungen, Warnungen und Verbote erleichtern, als Dispositionen gleichsam, die Auffassung. Der gedankliche Verlauf ist immer in anschauliche Vorgänge umgesetzt, emotionale Erlebnisse werden durch ihre äußeren Kennzeichen festgehalten. Sehr hübsch sagt die Verfasserin: es heißt nicht, das kleine Mädchen war traurig, sondern: es weinte. -- Nicht das kombinatorische Denken, sondern die Analogiebildung, deren Bedeutung für das volkstümliche Denken W. Stern dargetan hat, charakterisiert die kindliche Phantasie. Sie kennt keine Ruhe. Alles wird in Sukzession aufgelöst. Das Umschlagen der Situation, der szenische Wechsel, bildet den Kern jeder echten Märchenhandlung. Krasse Proportionsunterschiede (Riesen und Zwerge) sind für Kinder offenbar lustbetont.

Die Kritik der vorliegenden Arbeit muß vor allem betonen, daß das Thema weit mehr Schwierigkeiten enthält, als die Verfasserin angenommen zu haben scheint. Der an sich schöne und einleuchtende Gedanke, vom Märchen auf die Phantasie der Kinder zu schließen, erweckt bei näherer Überlegung doch einige Bedenken. So wie uns das Märchen der Brüder Grimm vorliegt, ist es eben doch ein Kunstwerk, so gut wie die Gesänge Homers, und bevor man aus diesem Kunstwerk Schlüsse auf den Urheber ziehen darf, müßte man einmal die Kunstform des Märchens vorurteilslos untersuchen. (Über das den Kern der Schwierigkeiten bildende Problem des Verhältnisses von Volksseele und Kinderseele ist die Verfasserin fast ganz hinweggegangen.) Man würde aber das Märchen nicht auf seine Form hin analysieren können, ohne zu fragen, ob sich nicht ähnliche Formeigentümlichkeiten auch in anderen Dokumenten finden lassen. Da wäre zunächst die Sage heranzuziehen, mit der ja das Märchen eng verwandt ist. Aber noch ganz andere Produkte kämen in Betracht: ein Teil der sogenannten Unterhaltungsromane und der ganze Volksroman. In der sogenannten Schundliteratur, die in Wahrheit die Literatur des Volkes ist, wie das Märchen die des Kindes, finden sich fast alle wesentlichen Züge des Märchens wieder: Vereinfachung, Übertreibung, Gegenüberstellung von Extremen, plötzliches Umschlagen der Situation, karge Schilderung der Umwelt, das gute Ende usw. Die »Unreife«, den Wunsch des Hörers für die Entwicklung der Handlung entscheidend werden zu lassen, die die Verfasserin eine einzig im Märchen zu beobachtende Eigenheit der Darstellungstechnik nennt, ist in Wahrheit eine charakteristische Eigenschaft der erwähnten Volksliteratur. Wie viele Frauen lesen noch heute kein Buch, von dem sie sich nicht vorher überzeugt haben (ganz wie jenes Bübchen, von dem die Verfasserin erzählt), daß es nicht traurig ausgeht, d. h. daß sie sich kriegen? Und wie viele Romane werden mit Rücksicht auf diesen Wunsch geschrieben? — Nun enthält der Unterhaltungsroman und der Volksroman reichlich kombinatorisches Denken, eine ganz andere Umwelt als das Märchen usw. Er gehört mehr zur Literatur der auf das Märchenalter f o l g e n d e n Lebensepoche. Aber in dieser erhält sich eben das Märchenelement immer noch in gewissem Grade. Die eigentlich märchenhaften Züge sind aber aus einem ganzen Geflecht erst herauszulösen und dem Märchen nicht so ohne weiteres zu entnehmen. Erst nach der Untersuchung des Märchens auf seine spezifischen M ä r c h e n züge hin könnte man daran gehen, die Beziehung zur Kindesphantasie festzustellen, obgleich auch dann immer noch die Hauptschwierigkeit übrig bliebe. Die Phantasie des Kindes ist die gesuchte Unbekannte. Wäre das Märchen ein reines Produkt dieser Phantasie, so wäre die Gleichung leicht. In Wirklichkeit aber ist das Märchen zwar f ü r die Kinder, aber nicht v o n Kindern

erzählt. Es ist nur indirekt durch das Kind bestimmt, und das erschwert die Rechnung in jedem Falle bedeutend.

Der Gewinn der Arbeit Charlotte Bühlers scheint mir hauptsächlich in der Anregung zu liegen, die Kunstform des Märchens einmal einwandfrei festzustellen. Als Studie zu diesem Zwecke ist die Arbeit verdienstlich.

Berlin.

Alfred Baeumler.

Karl With, Buddhistische Plastik in Japan. Bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr. Textband mit 28 Abbildungen, Tafelband mit 224 Tafeln nach eigenen Aufnahmen des Herausgebers. gr. 4°. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1919.

Unser Interesse für die asiatische Kunst ist bis in das 20. Jahrhundert hinein ein durchaus oberflächliches gewesen. Es waren fast ausschließlich die Erzeugnisse eines freilich hochentwickelten Kunstgewerbes, die es anregten. Die klassische buddhistische Bildnerei blieb fast ganz unbeachtet. Die Funde einer gräzisierenden Plastik in Nordwest-Indien erregten allerdings beinahe Sensation. Aber daß es auch eine künstlerisch weit höher stehende national-indische Kunst gegeben habe, war so wenig anerkannt, daß Havell diese Behauptung noch vor einem Jahrzehnt in beredten Büchern, als sei sie ein Paradoxon, vertreten mußte.

Um diese Zeit herum, vielleicht durch jene Gandharafunde veranlaßt, begann man sich mehr mit der buddhistischen Kunst auch außerhalb des nordwestlichen Indiens zu beschäftigen. 1909 veröffentlichte Chavannes die Resultate einer archäologischen Mission, eine große Anzahl von Aufnahmen religiöser Plastik wesentlich aus nordchinesischen Höhlentempeln. — In den 1912 erschienenen *Epochs of Chinese and Japanese Art*«, worin die reichen Erfahrungen des 1908 verstorbenen Kunstkommissars der japanischen Regierung, Ernest Fenollosa, niedergelegt waren, wurde ein allerdings noch recht unscharfes Bild der chinesisch-japanischen heiligen Kunst mit starker Betonung ihrer vermeintlichen Beziehungen zur gräko-buddhistischen entworfen. — Im selben Jahre begann die Ostasiatische Zeitung zu erscheinen, die nun ihre Spalten mit Vorliebe diesem Thema öffnete und schon im ersten Jahrgange einen Aufsatz William Cohns brachte, der die Bildnerei der Naraperiode, der Blütezeit fernöstlicher Plastik, einer kunstwissenschaftlichen Untersuchung unterzog. Im selben Jahre wiederum wurde die ostasiatische Abteilung des kunsthistorischen Institutes der Universität Wien unter Leitung Prof. Strzygowskis gegründet. In seinem Auftrage reiste anfangs Januar 1913 Karl With nach Japan; seine Aufgabe war, einen allgemeinen Überblick der japanischen Kunst zu geben. Sehr im Interesse der Wissenschaft engte er diesen für die kurze Dauer einer solchen Expedition zu umfangreichen Plan ein, und suchte durch genaueres Studium der früheren Denkmäler eine sichere Basis für weitere Forschungen zu schaffen. Von dem Zentrum altbuddhistischer Lehre und Kunst, Nara, ausgehend, konnte er in kaum Jahresfrist das kostbare Material zusammenbringen, das uns nun in den beiden Bänden der »Buddhistischen Plastik in Japan« vorliegt.

With beginnt seine Untersuchungen mit der ältesten sicher datierten, in Japan befindlichen Skulptur, der Shaka-Trinität des Tori Busshi von 623, und schließt sie mit Werken der Ton- und Trockenlack(Kanshitsu)plastik, die in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden. Der behandelte Zeitraum umfaßt demnach die ersten anderthalb Jahrhunderte nach Einführung des Buddhismus in Japan. Vergegenwärtigen wir uns, daß die neue Religion dort ganz primitive Kulturzustände vorfand, daß insbesondere eine wirkliche nationale Kunstbetätigung noch nicht vor-

handen war, so verstehen wir, daß die technisch schon hoch entwickelten Werke zunächst nur aus China und Korea eingeführt oder von Meistern dieser Länder in Japan gefertigt sein konnten. Diese Meister haben dann dort ohne Zweifel Schüler herangebildet, aber von einer national-japanischen Plastik kann in diesen Frühzeiten keine Rede sein. Höchstens entdeckt man hie und da die ersten Spuren japanischer Auffassungsweise.

Da nun aber in den beiden erwähnten Kulturländern nur sehr wenige Bildwerke aus dem hier behandelten Zeitraume bekannt sind (abgesehen von den zwar typologisch interessanten, aber ziemlich rohen Steinskulpturen der chinesischen Felsentempel), so ist die Durcharbeitung der in Japan vorhandenen Frühplastik auch für die Kunstgeschichte Chinas und Koreas von großem Interesse.

Die unentbehrliche Grundlage einer stilkritischen Untersuchung fernöstlicher Bildnerei, von der weder Abgüsse noch wichtige Originale in Europa vorhanden sind, ist eine besonders umfangreiche Sammlung von für den besonderen Zweck gefertigten Abbildungen. Die ganz vortrefflichen japanischen Aufnahmen genügen insofern nicht, als sie meist nur Frontansichten geben und bei weitem nicht alle vom Autor herangezogenen Werke umfassen. With hat mit großem Geschick die Aufgabe gelöst, alle ihm wichtig scheinenden Skulpturen in allen Ansichten, die seine Erörterungen verdeutlichen konnten, hinreichend groß und vortrefflich zu photographieren. Auch bekanntere Objekte erscheinen so dem Sachkenner wörtlich unter ganz neuen Gesichtspunkten. Zahlreich sind die Erstaufnahmen, so daß auch die wenigen Besitzer der großen japanischen Abbildungswerke des Neuen übergenug finden werden. Höchst dankbar anzuerkennen und vorbildlich für den Westen ist die Liberalität der japanischen Museums- und Tempelbehörden, die fast unbegrenztes Photographieren zuließen.

An die Bearbeitung des großen von ihm gesammelten Materials ging With zunächst mit den Augen des exakten Kunstforschers, der durch subtile stilkritische Untersuchungen Ordnung in das Chaos zu bringen, innere und äußere Zusammenhänge klarzulegen strebt. Aber die Lösung dieser mehr formalen Aufgaben ist ihm nur das Mittel zu dem Zwecke, der allen Kulturvölkern gemeinsamen allmählichen Wandlung einer intuitive Vorstellungen möglichst rein ausdrückenden Kunst in eine auf Sinnesimpressionen aufgebaute nun auch im Kreise der fernöstlichen Welt nachzugehen.

Hier dem Verfasser auf seinen Pfaden zu folgen, ist ein großer Genuß. Der Leser erlebt die Entdeckerfreude mit, in ganz eigener Art die Gegensätze und Entwicklungsbedingungen idealistischer und realistischer Kunst besonders rein in einem ihm bisher ziemlich fremden Kulturkreise ausgeprägt zu finden. Der Referent muß sich begnügen, Gang und Resultat der Untersuchungen in kurzen Zügen wiederzugeben.

With teilt den von ihm behandelten Zeitraum in drei Abteilungen. Die erste entspricht etwa der Suikozeit und umfaßt die erste Hälfte des 7. Jahrhunderts, die zweite, die zweite Hälfte desselben einnehmend, der Hakuhozeit, die dritte, die in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts hineinreicht, dem Beginne der Tempyozeit.

Die Suikoperiode ist die Blütezeit des archaischen Stils. Der Buddhismus war erst seit kurzem eingeführt, noch kaum in Sekten gegliedert. »Über dem Wirken dieser Zeit liegt die wahrhaft keusche Ergriffenheit und unzerteilte Kraft früher, unverbrauchter Ehrfurcht« (S. 26). Die Form, »die sich der Idee unmittelbar anschließt, ohne auf die äußere Naturgesetzlichkeit Rücksicht zu nehmen« (S. 29) entspricht noch dem inneren Erlebnisse. Der erste namhafte Meister, der diesem Erlebnisse eine deutliche Prägung gab, der Chinese Tori Busshi, schließt sich in

seiner Bronzetechnik deutlich an die Steinplastik an, wie sie in China vor der glorreichen Tangzeit (618—907) geübt wurde: »Block- und Flächenschichtung, Aufbau in geschlossener Kontur oder Auflösung in lineare Silhouetten, schärfste Abwinklung der Seitenansichten, klare Profilwirkung und Sichtbarkeit aller Beziehungen« (S. 61). Von bekannteren Werken gehören dieser Gruppe außer der Shakatrinität des Tori (T. 1—5) die Yumedono-Kwannon (T. 15 u. 16) und der Yakushi des Horinji (T. 33—37) an.

Gegen Ende der Periode durchdringt eine mehr malerische Behandlung den »architektonischen« Stil. In dem Kokuzo (? vielleicht Kwannon) des Horyuji (T. 38 bis 44) typisiert sich diese: gegenüber dem Block der Toriwerke steht eine Säule, die Masse wird durch Steigerung der Höhenverhältnisse entkörpert, der einem Stamme gleichende Rundkern ist selbständig, die Gliedmaßen lösen sich los. Nach japanischer Tradition stammt diese Statue aus dem holzreichen Korea, und With steht nicht an, eine Reihe ähnlich gearteter Holzfiguren und auch Kleinbronzen unter dem Namen »Koreanischer Stil« zusammenzufassen, so die Shitenno des Horyuji (T. 45—53) und den Kokuzo des Horinji (T. 62—65). Von den beiden folgenden Gruppen, dem »frühchinesischen Mischstil und dem »reifen Suikostil« charakterisiert sich die erstere als Versammlung von Arbeiten provinzieller Schulen, die ältere Formen länger konservierten, oder in denen ein besonderes den alten Stilgesetzen nicht homogenes Empfinden sich bemerkbar macht, unter ihnen der hier wohl zuerst reproduzierte höchst merkwürdige Kasho-Butsu des Daigoji (T. 83 bis 86) mit dem »Ahasvergesicht, das alles menschliche Dasein immer wieder überlebt und durchschaut« (S. 94), ein Vorläufer der späteren so überaus charakteristischen Patriarchenbildnisse. Die andere Gruppe stellt die höchste Vollendung des fernöstlichen archaischen Stils dar, in dem sich das innere Erlebnis so rücksichtslos frei nach außen projiziert, wie in der herrlichen Nyoirin-Kwannon des Chuguji (T. 111—116).

Die zweite Abteilung gliedert sich in drei Gruppen. Die erste als Taikwastil nach dem Nengo Taikwa (645—649) benannt, faßt diejenigen Werke zusammen, »die noch lebendig mit dem Suikostil in Verbindung stehen, diesen fortwährend unter den Gesichtspunkten der nunmehr aktuell werdenden Wirklichkeitsprobleme erweitern und zu neuen Formproblemen verdichten« (S. 111). Ihr Hauptwerk ist wiederum eine Nyoirin-Kwannon, die dem Koryuji angehört (T. 125—129), eine Holzplastik höchsten Ranges. »Ein leidenschaftliches Schönheitsideal tritt an Stelle der alten Ideale der überweltlichen Wirklichkeit und Stille. Das künstlerische Bild gewinnt an äußerer Macht und Dynamik des Ausdruckes, verliert aber die ferne zurückhaltende Majestät« (S. 110).

Die zweite Gruppe, der chinesische Tangstil der Hakuhozeit, zeigt uns eine Reihe von Werken staunenerregender Größe, »die gegen das Formerbe der Suikozeit offen Sturm laufen« (S. 124), wie die Yakushitrinität des Yakushiji (T. 135—148) und der Shaka des Kanimanji (T. 153—156), die in ihrer Vollendung eine lange Entwicklung voraussetzen, für deren Formmomente die Suikowerke keine Analogie liefern. »Die Bildform ist nicht mehr ausschließliche Gestaltgebung der Phantasie, sondern eine ideale Verkörperung erschauter und verdichteter Natürlichkeit« (S. 127). Das archaische Stilbewußtsein tritt gegenüber dem naturalistischen in den Hintergrund. Eine neue mächtige Einflußwelle muß von China her um diese Zeit sich nach Japan ergossen haben. Ihr Ursprung liegt wohl in der Konsolidierung des mächtigen Tangreiches, das mit Öffnung der chinesischen Grenzen und dem internationalen Ausbau der Verkehrsverbindungen Zentralasien, Nordindien und Persien als Komponenten seiner Kultur heranzog. Das Resultat war eine Höhe künstle-

rischen Schaffens, die, in ihrer Art einzig in der Kunstgeschichte aller Völker dastehend, auch in Japan ihre Wirkung äußerte. »Die neuen Formen bilden von nun ab den unumgänglichen Bestandteil aller weiteren Entwicklung. Damit ist das rein archaische Zeitalter mit seiner ungeheueren Phantastik und seiner gewaltigen Sehnsucht nach einer wirklichkeitsfreien Totalität vorüber« (S. 140).

Die dritte Gruppe, der archaisierende Hakuhostil, läßt sich kurz als Reaktion der eingeborenen Künstlerschaft im Sinne des Suikostils bezeichnen. Das Hauptwerk ist der Schrein der Tachibana Fujin mit der Amidatrinität (T. 159—166).

Die dritte Abteilung leitet uns hinüber zum Tempyostil, der das ganze 8. Jahrhundert beherrscht. Es geschieht das an Hand der Tonfiguren der Horyuji-Pagode (T. 189—201), des Bonten und Taishakuten in Holz und Ton (T. 204—211), einer meines Wissens noch unpublizierten Amidatrinität in Kanshitsu aus Horyuji (T. 218 bis 224) u. a. Aus des Verfassers Erörterungen greifen wir folgende Sätze heraus (S. 197): Nur soviel soll noch gesagt werden, daß dieser Tempyostil alle diejenigen Formen und Motive, die unter dem Ausdrucke der Aktivität, der Handlung, der plastischen Greifbarkeit und der sinnlich-dekorativen Pracht fallen, lieber anwendet und vollkommener meistert, als jene Formen, die zum Ausdrucksbereich der Stille, der Versunkenheit, mit einem Worte der inneren Wesenheit gotterfüllter Träume gehören. Es fehlt den Künstlern dieser Zeit die große innerliche Ergriffenheit von Träumern, Weisen und Propheten; dafür aber sind sie tiefer ins wirkliche Dasein herabgestiegen, erfüllt von der Kraft und der Schönheit des tätigen Lebens, mit einem klaren Bewußtsein für das, was dem Menschen nottut.«

Im vorstehenden suchte ich den sachlichen Inhalt des Buches in aller Kürze, wo angängig mit den eigenen Worten des Verfassers zu skizzieren. Dem mit fernöstlicher Kunst Vertrauten wird die Angabe der hauptsächlichen behandelten Kunstwerke genügen, um sich einen Begriff von dem zu machen, was hier geboten wird. Wie es geboten wird, erscheint noch wichtiger, aber der Raum gestattet nicht, auch nur an einem Beispiel den Reiz und Wert der Arbeit klarzustellen, die hier in der Stilanalyse jeder einzelnen Skulptur aufgewandt ist. Sie scheint mir vorbildlich zur Erreichung des Zieles, dem Leser das innerlich nachschaffende Begreifen des Kunstwerkes zu ermöglichen. Die sorgfältigste Untersuchung aller den Stil ausmachenden Komponenten konnte nur dann ein lebendiges Bild ergeben, wenn auf Schritt und Tritt die Nachprüfung am Objekte möglich war. Diese Möglichkeit wird durch die Ausgiebigkeit der Nachbildungen fast so gut gewährleistet, wie durch die Gegenwart des Originals. Wenn es auch für den Leser eine mühsame Arbeit ist, von mehr als hundert Kunstwerken aufs genaueste jede Bewegungsäußerung, jedes Faltenmotiv, Haltung, Silhouette und vieles andere auf ihren Ausdruckswert zu prüfen, so erfrischt immer wieder der gehaltene Unterton der Begeisterung des Autors für seine Sache. Und ist es schon im höchsten Grade spannend, den tragischen Kampf der aus religiös tief erregtem Gemüte heraus schaffenden Kunst gegen den impressionistischen Naturalismus mitzuerleben, so wird diese Spannung noch dadurch erhöht, daß das Feld, auf dem sich der Kampf abspielt, noch fast unbeackert ist.

Bei aller Anerkennung der großen Leistung kann der Kritiker nicht umhin, einige kleine Mängel und Unvollkommenheiten zu erwähnen, die zum Teil allerdings ihre Ursache in den für Bearbeitung und Drucklegung überaus schwierigen Zeitverhältnissen haben.

Zunächst ist diesem Umstande zuzuschreiben, daß die Schreibung japanischer Worte sehr ungleich und mehrfach direkt fehlerhaft ist. Der Verfasser, der als Offizier im Felde stand, mußte eben vielfach ohne literarische Hilfsmittel arbeiten

und die Korrekturen Freunden überlassen, die nicht Fachmänner im engeren Sinne waren. Wenn ich auf solche Fehler und Unsicherheiten größeres Gewicht lege, so geschieht es, weil die Ungleicheit der Transskriptionsmethoden sich in der Sinologie zu einem wahren Elend ausgewachsen hat und die Benutzung nicht nur wissenschaftlicher Werke sehr erschwert. Es wäre sehr wünschenswert, wenn die einfachen Regeln der japanischen »Gesellschaft für römische Schriftzeichen« (Vokale geschrieben wie im Italienischen oder Deutschen, Konsonanten wie im Englischen) in der Japanologie allgemein beachtet würden.

Dann ist der Verfasser bei der Benennung der einzelnen Bildwerke mehr der Tradition als der Ikonographie gefolgt, welch letztere ja allerdings noch sehr unvollkommen bearbeitet ist. Er gibt mehrfach den Klassennamen, wo die Artbestimmung für die Physiognomik wertvolle Anhaltspunkte liefern würde. Und gerade diese ist bei den archaischen Werken oft besonders zart behandelt. Die beiden Figuren auf T. 158 stellen Kwannon und Seishi dar, die beiden Begleiter Amidas, die dessen Haupteigenschaften, unendliche Güte, sowie Weisheit und Kraft verkörpern. Hier prägt Seishi (rechts) der milden Kwannon gegenüber in Größenmaß, lebhafterer Bewegung, soweit der kleine Maßstab zuläßt, gut seine männliche Natur aus. — Die Skulpturen der Tafeln 87 und 91 sind durch Fingerhaltung und kleine Scheiben über der Stirn als Nikko und Gwakko (»Sonnenglanz« und Mondglanz«) gekennzeichnet, die beiden Bodhisattva, die den »irdischen Heiland« Yakushi begleiten. Er erhellt mit ihrem tröstenden Lichte unser trauriges Dasein. Nun vergleiche man die schönen Abbildungen der Tafeln 89 und 93 und wird leichter das Verständnis des fast mystisch tiefen Ausdruckes erlangen.

Es versteht sich von selbst, daß auch über die Unterbringung einzelner Werke in den Gruppen verschiedene Meinungen bestehen können. Ihre Diskussion bleibt wohl besser den Fachblättern überlassen.

Nur wenige Spezialisten wissen, welche Bereicherung aus den Schätzen des fernen Osten unserem Kunstfühlen erwachsen kann. Ich kenne kein Reproduktionswerk, das auch dem Laien diesen Reichtum so eindringlich vor Augen führte. Möge es seine werbende Kraft auf die weitesten Kreise ausüben und der fernöstlichen Kunst ihren Platz in der allgemeinen Kunstwissenschaft erobern helfen!

Bremen-Horn.

Hermann Smidt.

Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, Bd. I. Wien und Leipzig, Wilh. Braumüller, 1918. XVI u. 639 S.

Es genügt nicht, von einem Buche zu sagen, es stehe darin: so ist es und so, sondern man muß zuerst fragen, in welchem Sinne dieses »es ist so« gemeint sei; denn es gibt einen vielfachen Sinn — den des psychologischen Aufgezeigtseins, den des naturwissenschaftlichen Festgestelltseins, den des — nach richtig oder falsch — Gewertetseins und den des mit logischer Notwendigkeit als Voraussetzung (Kant: als *a priori*) Gefordertseins.

Eine solche erkenntnistheoretische Frage nach der Methode der Geschichtsphilosophie hat sich der Verfasser nicht vorgelegt. Seine Seele gehört dem, von dem nur im ersten Sinne gesprochen werden kann, dem Triebhaften im Handeln, dem ästhetischen und religiösen Erleben; da gibt's kein richtig oder falsch, da gibt's nur ein Aufzeigen des Erlebnisses, wie es aus innerem Zwang, aus »schicksalhafter Notwendigkeit« kam. Groß ist sicher der Faktor des Triebhaften auf dem ganzen Gebiete der Kultur, aber es wird ein verzerrtes Geschichtsbild, wenn man setzt: eine Kultur beschreiben heißt das notwendige Schicksal eines großen Triebhaften auf-

zeigen. Dies aber ist der Kern des Buches; es verzichtet grundsätzlich auf alles Werten: auch an Mathematik, an Naturwissenschaft, Ethik, Politik, Philosophie darf nicht die Frage gestellt werden, ob sie richtig sind oder falsch, wir haben nur zu versuchen, sie aus der großen Triebgesetzlichkeit ihrer Schöpfer als gerade so notwendig zu begreifen. »Eine physikalische Theorie ist ein intellektueller Mythus« (S. 613). An diesen Abschnitten sieht man mit peinlicher Deutlichkeit, wohin eine Geschichtsphilosophie führt, die in den Menschen und Völkern nur das Triebhafte nicht auch das freie Wählen nach Gesichtspunkten des Richtigen als geschichtsbildendes Element erkennen will. In der Methode hat also Herr Spengler große Ähnlichkeit mit Hegel, im Ergebnis geht er weit über ihn hinaus: nicht eine Kultur ist über die Erde gegangen von ihrer Kindheit in Asien bis zum Greisenalter in Deutschland, sondern eine Reihe solcher ist sich gefolgt, die ägyptische, indische, antike, arabisch-byzantinische, abendländische, in deren Greisenalter wir stehen, während die nächste, die russische, bereits erwacht zu sein scheint. Jede dieser Kulturen hat einen bestimmten triebhaften, sie tragenden Charakterzug, ihren »Stil« — die antike das Vordergrundhafte (Apollinische), die arabische das Magische, die abendländische das Faustische; die Kindheit aller aber unter sich ist weitgehend vergleichbar, ebenso jede spätere Epoche bis zum Tode, so daß aus der Analogie zu den bereits abgelaufenen Kulturen die Zukunft der unsrigen, die Art ihres notwendigen Hinsterbens in Zivilisation mit Sicherheit vorausbeschrieben werden kann (S. 516). »Jede Kultur hat ... ihre eigene Art zu sterben ... Deshalb sind Buddhismus, Stoizismus, Sozialismus morphologisch gleichwertige Phänomene.«

S. 157: »Jede Kultur hat ihre Kindheit, ihre Jugend, ihre Männlichkeit und ihr Greisentum. Eine junge, verschüchterte, ahnungsschwere Seele offenbart sich in der Morgenfrühe der Romanik und Gotik ... Kindheit spricht ebenso und in ganz verwandten Lauten aus der frühhomerischen Dorik, aus der altchristlichen, d. h. früharabischen Kunst und aus den Werken des mit der 4. Dynastie beginnenden Alten Reiches in Ägypten ... Je mehr sich eine Kultur der Mittagshöhe ihres Daseins nähert, desto männlicher, herber, beherrschter, gesättigter wird ihre endlich gesicherte Formensprache ... Im vollen Bewußtsein der gereiften Gestaltungskraft, wie sie die Zeitalter des Sesostris, der Peisistratiden, Justinian I, der spanischen Weltmacht Karl V. zeigen, erscheint jede Einzelheit des Ausdrucks gewählt, streng, gemessen, von einer wunderbaren Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit. Hier finden sich überall Momente von einer leuchtenden Vollkommenheit, Momente, in denen der Kopf Amenemhets III. (die Hyksossphinx von Tanis), die Wölbung der Hagia Sophia, die Gemälde Tizians entstanden sind. Noch später, zart, beinahe zerbrechlich, von der wehen Süßigkeit der letzten Oktobertage sind die knidische Aphrodite und die Korenhalle des Erechtheion, die Arabesken an sarazenischen Hufeisenbögen, der Dresdener Zwinger, Watteau und Mozart. Zuletzt, im Greisentum der anbrechenden Zivilisation, erlischt das Feuer der Seele ...«

Berlin-Pankow. Christoph Schwantke.

Deutsche Bühne, Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen. Herausgegeben von Georg J. Plotke. Erster Band. 1919. Literarische Anstalt Rütten u. Loening in Frankfurt a. M. 8°. 403 S.

Dieser Sammelband, vortrefflich zusammengestellt von dem leider inzwischen verstorbenen Plotke, enthält Aufsätze über das Drama, die Bühnenkunst und einige mit der Oper verknüpfte musikalische Probleme. Zur letzten Gruppe gehören — abgesehen von einer Übersicht über das Spieljahr 1917/18 des Frankfurter Opernhauses — eine Studie Paul Bekkers zur Kritik der modernen Oper, insbesondere

Franz Schrekers, ein von Bernhard Diebold geschriebener Lebenslauf der »Ariadne« und zwei Aufsätze der Kapellmeister Rottenberg und Brecher.

Bekker erweist von neuem seine Fähigkeit, das einzelne in einen großen Zusammenhang einzufügen und gedanklich zu durchdringen; er bewährt daneben die Gabe, durch Geschmeidigkeit des sauber gehaltenen Ausdrucks dem einzelnen seine Besonderheit zu lassen, die von jener zuerst erwähnten Fähigkeit her bedroht wird. So gelingt es ihm, den Dichter-Komponisten Franz Schreker mit Wagner zu verknüpfen, ohne ihn zu einem Wagnerianer zu machen. Bei Schreker nämlich wiederholt sich, so meint Bekker, der für Wagners Werk entscheidende tiefere Zusammenhang textlicher und musikalischer Gestaltung. Dieser Zusammenhang entsteht aus einer ursprünglichen musikalischen Ergriffenheit, die zur dramatischen Form und damit zur Dichtung drängt; alles andere im »Gesamtkunstwerk« ist Äußerlichkeit oder Theorie. Während nun bisher gewisse Seiten des Worttondramas fortgebildet wurden (in der Märchen-Oper Humperdincks, der Festspiel-Oper Pfitzners, der Musizier-Oper Straußens, der Theater-Oper d'Alberts), ist Franz Schreker das gleiche Phänomen wie Wagner, »nur in ganz anderer, die Verwandtschaft der Art auf den ersten Blick kaum erkennenlassender Verkörperung«. Über diese Wertung Schrekers kann ich nicht urteilen, da ich zu wenig von ihm kenne, aber zu der Auffassung Wagners möchte ich bemerken, daß sie mir eine nach rückwärts gewendete Konstruktion zu sein scheint; will man Wagner nicht von der Gegenwart her, sondern aus sich selber verstehen, so darf man schwerlich seine Dichtung, Bühne, Philosophie aus einer Allmacht der in ihm lebenden Musik ableiten, sondern man muß ihm schon eine ursprüngliche Vielfalt der Begabungen zuerkennen. — Der Kapellmeister Rottenberg bringt einige Aphorismen, sein Amtsgenosse Brecher einen Beitrag zu der Frage, ob das Publikum den Dirigenten auch sehen muß, um vollen Genuß von einer Orchesteraufführung zu haben. Die letzte Frage möchte ich — nach meinen persönlichen Erfahrungen — bejahen. Auf die Dauer ist das bloße Hören anstrengend, wirkt die Einschränkung auf den einen Sinn lähmend, und schon deshalb wünsche ich bei reiner Instrumentalmusik den Kapellmeister oder den Solisten sehen zu können, so oft es mir beliebt; außerdem jedoch tragen die Ausdrucksbewegungen des Künstlers zur Erhellung seiner Absichten aufs reizvollste bei, es scheint mir theoretische Engherzigkeit, wenn man auf ihre Mithilfe beim Nachleben der Musik verzichten will. Ein Umstand freilich, auf den Brecher hinweist; ohne ihn mit dem Problem zu verkoppeln, stört bei der Beobachtung des Dirigenten: das »Vorschlagen«. Zwar muß jeder Musizierende beim Spielen die sich anschließenden musikalischen Gebilde voraussehen, teils um dem augenblicklich Gespielten den rechten Ausdruck zu sichern, teils aus technischen Gründen (Wahl des Fingersatzes u. dgl.), aber der Leiter eines Orchesters muß Zeichen geben, und diese Zeichen, die sich auf Einsatz, Stärkegrad, Empfindung beziehen, müssen vorzeitig erfolgen, um ihre Wirkung auszuüben. So kommt es, daß man während des lautesten Orchesterklanges beschwichtigende Bewegungen sieht oder beim Anfang der Manfred-Ouvertüre wegen des »Vorschlagens« nicht zur Auffassung der Synkopen gelangt. Der Kundige, zumal wenn er selbst einmal im Orchester gesessen hat, zieht das alles in Rechnung, der technisch weniger geschulte musikalische Hörer wird dadurch gestört.

Ein »literarischer Teil« des Sammelbandes beschäftigt sich mit Theatergeschichte und dramatischer Dichtkunst. Im Anschluß an Max Herrmanns grundlegende Arbeiten wird Theaterwissenschaft bestimmt als »die Wissenschaft von der Gesamtheit der Künste, wie sie das moderne Theater beansprucht, also ebensosehr Schauspieleranalyse wie Kostümkunde und Geschichte der Architektur und Malerei«. Offenbar

soll Beschaffenheit und Zweck eines geschichtlich gewordenen Gebildes den Inhalt einer Wissenschaft umgrenzen. Natürlich kann in den Begriff einer Architekturwissenschaft zusammengefaßt werden, was der werdende Baumeister von Stilunterschieden, Kunstgeschichte, Hygiene, Mathematik, Rechtsprechung im Hinblick auf seinen Beruf lernen muß, und ebenso kann als Theaterwissenschaft die Beschreibung und Erklärung alles dessen angesehen werden, was nun einmal zur Bühne gehört. Indessen, die strengere Auffassung von Wissenschaft überhaupt fordert einen Kernpunkt, in dem der Gegenstand seiner Eigentümlichkeit nach und mit einer aus ihm fließenden Methode ergriffen wird. Hierfür genügt nicht das Zusammenraffen eines tatsächlich verbundenen Mannigfachen. — Unter den vielen Beiträgen zur literarischen Dramaturgie sei zunächst ein Aufsatz von Ernst Blaß hervorgehoben. Er will die unverkennbare Abstraktheit in Paul Ernsts dramatischer Kunst dadurch rechtfertigen, daß er dem Dichter-Denker einen besonders geschärften Sinn für die »apriorische Dramenform« zuschreibt. Je reiner und nackter die Handlung eines Dramas ist, desto stärker gibt sie das Wesentliche; da aber die Leibhaftigkeit aus dem Personendrama und der Bühne nicht auszumerzen ist, so bleibt als Aufgabe für den Dramatiker: »eine Handlung unter Menschen, deren intelligible Rolle sich mit ihrem empirischen Sein decken muß«. Ein grundsätzlicher Gegensatz muß zwischen lebendigen Menschen ausgekämpft werden, Wille des Schicksals und Wille des Menschen müssen zusammentreffen, damit die dramatische Form ihrer Hauptaufgabe gerecht wird, durch sinnfällige Handlung ein Geistiges zu veranschaulichen. Dies der Grundgedanke. Man sieht leicht, daß er mit einer durch den besonderen Fall verlangten Zuspitzung beginnt und in ein stumpfes Ende ausläuft: der Gebrauch von Begriffen wie apriorisch und intelligibel — die übrigens mit größerer Vorsicht verwendet werden sollten, auch im Falle Paul Ernst — bereitet nur den Weg zur alten idealistischen Lehre. — Der neue Idealismus tritt ans Licht mit einer gehaltvollen Abhandlung, die Julius Bab dem expressionistischen Drama widmet. Sie beginnt mit dem Gedanken, daß impressionistische und naturalistische Kunst Ausdruck war für das Gefühl der Abhängigkeit des Menschen von der Umgebung, und zeigt dann, wie die neue Kunst des Glaubens lebt, daß geheimnisvolle Kräfte im Menschen es sind, die die Welt überhaupt erst bilden. Des Dichters Aufgabe ist: Wesensmenschen oder seelische Grundfiguren zu zeichnen, wobei allerdings auch der Körper glaubhaft bleiben muß. Bab wiederholt die geschickten Worte, in die der junge Dichter Paul Kornfeld den Sinn des Expressionismus eingefangen hat: »Ist der Mensch Mittelpunkt der Welt, so ist er's nicht um seiner Talente willen, er ist's, weil er Spiegel und Schatten des Ewigen, weil er, zwar erdgeboren, doch Verwalter des Göttlichen ist . . . (Sache der Selbsterkenntnis soll sein) sich dessen bewußt zu werden, was unzeitlich in uns ist, und also in höherem Sinne sich zu erleben, statt in niedrigerem Sinne sich zu begucken . . . Die Psychologie sagt vom Wesen des Menschen ebensowenig aus wie die Anatomie.« Über die eigentümliche Formung, die das Drama von hier erhält, gibt Bab leider nur Andeutungen; er hebt hervor, daß zwischen die lebendigen Menschen in jedem Augenblick Gestalten treten können, die nur geträumt sind, daß der Gefühlsausdruck in der Sprache übergangslos hervorspringt, daß die Wechselrede rhythmisch klar gegliedert wird. Aber es müßte noch weit mehr an Einzelheiten aufgezeigt werden, um zu erweisen, daß Theorie und Praxis nicht nebeneinander hergehen, sondern aus demselben eigentümlichen Kunstgefühl hervorwachsen.

Ich übergehe eine Reihe von Aufsätzen — darunter eine Studie Gustav Landauers über »Troilus und Cressida« — und beschränke mich auf ein paar Bemerkungen zu dem von Richard Weichert behandelten Gegenstand: Regisseur und Dar-

steller. Gern pflichte ich der Forderung bei, daß der Geist der Dichtung höchste Autorität bleiben muß, aber ich sehe nicht im Wort »das Wesentliche des Theaters« noch in der Bühne »eine akustische Anstalt«. Das Besondere der Bühnenkunst liegt doch darin, daß die ebenso besondere Einbildungskraft des geborenen Regisseurs Anblick der Szene, Sprache, Geste, Bewegung, Kostüm unter der Leitung des Dichterwortes zu einer Ganzheit vereinigt — nur eine so aufgebaute Vorstellung hat Stil, wie der Verfasser selber gesteht. Und eine weitere Eigenschaft des Regisseurs steckt in der Fähigkeit, dem Schauspieler das erwünscht Scheinende wirklich klar machen zu können, wozu dann noch andere pädagogische Gaben sich gesellen müssen. Das ist ein weites Feld. Es sollte einmal von einem philosophischen Nachfolger H. Th. Roetschers beackert werden, sofern er genügende Bühnenerfahrung besitzt.

Berlin. Max Dessoir.

XI.

Der Begriff des Kunstwollens[1].

Von

Erwin Panofsky.

Es ist der Fluch und der Segen der Kunstwissenschaft, daß ihre Objekte mit Notwendigkeit den Anspruch erheben, anders als nur historisch von uns erfaßt zu werden. Eine rein historische Betrachtung, gehe sie nun inhalts- oder formgeschichtlich vor, erklärt das Phänomen Kunstwerk stets nur aus irgendwelchen anderen Phänomenen, nicht aus einer Erkenntnisquelle höherer Ordnung: eine bestimmte Darstellung ikonographisch zurückverfolgen, einen bestimmten Formkomplex typengeschichtlich oder aus irgendwelchen besonderen Einflüssen ableiten, die künstlerische Leistung eines bestimmten Meisters im Rahmen seiner Epoche oder *sub specie* seines individuellen Kunstcharakters erklären, heißt innerhalb des großen Gesamtkomplexes der zu erforschenden realen Erscheinungen die eine auf die andere zurückbeziehen, nicht von einem außerhalb des Seins-Kreises fixierten archimedischen Punkte aus ihre absolute Lage und Bedeutsamkeit bestimmen: auch die längsten »Entwicklungsreihen« stellen immer nur Linien dar, die ihre Anfangs- und Endpunkte innerhalb jenes rein historischen Komplexes haben müssen.

Die politische Geschichte, als Geschichte des menschlichen Handelns gefaßt, wird sich mit einer solchen Betrachtungsweise zufrieden geben müssen — und auch zufrieden geben können: das Phänomen der Handlung muß seinem Begriffe nach, d. h. als bloße Verschiebung, nicht formende Bewältigung der Wirklichkeitsinhalte[2], durch rein historische Erforschung voll erschöpfbar sein, ja einer nicht historischen Betrachtung widerstreben. Die künstlerische Tätigkeit aber unterscheidet sich insofern von dem allgemeingeschichtlichen Geschehen

---

[1]) Diese Ausführungen bilden in gewisser Hinsicht die Fortsetzung zu dem in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, Jahrg. X, S. 460 ff. erschienenen Artikel des Verfassers über »Das Problem des Stils in der bildenden Kunst«, dessen Schlußabsatz in ihnen näher erläutert wird.

[2]) Vgl. Schopenhauers schöne Unterscheidung zwischen »Taten« und »Werken« (Aphor. zur Lebensweisheit, Kap. IV).

(und berührt sich insofern mit der Erkenntnis), als ihre Leistungen nicht Äußerungen von Subjekten darstellen, sondern Formungen von Stoffen, nicht Begebenheiten, sondern Ergebnisse. Und damit erhebt sich vor der Kunstbetrachtung die Forderung — die auf philosophischem Gebiete durch die Erkenntnistheorie befriedigt wird —, ein Erklärungsprinzip zu finden, auf Grund dessen das künstlerische Phänomen nicht nur durch immer weitere Verweisungen an andere Phänomene in seiner Existenz begriffen, sondern auch durch eine unter die Sphäre des empirischen Daseins hinabtauchende Besinnung in den Bedingungen seiner Existenz erkannt werden kann.

Diese Forderung bedeutet, wie gesagt, Fluch und Segen: Segen, weil sie die Kunstwissenschaft in einer dauernden Spannung erhält, ständig die methodologische Überlegung herausfordert und uns vor allem immer wieder daran erinnert, daß das Kunstwerk Kunstwerk ist, nicht ein beliebiges historisches Objekt, — Fluch, weil sie eine schwer erträgliche Unsicherheit und Zersplitterung in die Forschung hineintragen mußte, und weil das Streben nach der Aufdeckung von Gesetzmäßigkeiten vielfach zu Resultaten geführt hat, die entweder mit dem Ernste einer wissenschaftlichen Anschauung nicht zu vereinen sind oder aber dem Einzigkeitswert des individuellen Kunstwerkes zu nahe zu treten scheinen: zu einem puritanischen Rationalismus im Sinne der normativen Ästhetik, zu einem völker- oder einzelpsychologischen Empirismus im Sinne der Leipziger Schule und der zahlreichen Theoretiker des »künstlerischen Schaffensprozesses«, zu einer willkürlich konstruktiven Spekulation im Sinne Worringers oder zu unklarer Begriffsverschlingung im Sinne Burgers. Kein Wunder daher, wenn nicht die Schlechtesten unter den neueren Methodologen der Kunstwissenschaft, skeptisch geworden, endgültig das einzige Heil in der rein historischen Betrachtungsweise erblickten [1]) — kein Wunder aber auch, wenn auf der anderen Seite Forscher auftraten, die sich mit Gewissenhaftigkeit, philosophischem Kritizismus und auf Grund umfassendster Materialkenntnis der Aufgabe unterzogen, trotz allem zur mehr-als-phänomenalen Erfassung der Kunsterscheinungen vorzudringen.

Der bedeutendste Vertreter dieser ernsten Kunstphilosophie dürfte Alois Riegl sein. Durch seine zeitliche Stellung sah dieser große Forscher sich jedoch genötigt, bevor er sich der Erkenntnis der dem künstlerischen Schaffen zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten zuwenden konnte, zunächst die dabei vorauszusetzende, zu seiner Zeit aber durchaus nicht anerkannte Autonomie desselben gegenüber den vielfältigen

---

[1]) Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, 1913.

Abhängigkeitstheorien, vor allem gegenüber der materialistisch-technologischen Auffassung Gottfried Sempers, sicherzustellen. Dieses tat er durch die Einführung eines Begriffes, der im Gegensatz zu der beständigen Betonung der das Kunstwerk determinierenden Faktoren (des Materialcharakters, der Technik, der Zweckbestimmung, der historischen Bedingungen) die Summe oder Einheit der in demselben zum Ausdruck gelangenden, es formal wie inhaltlich von innen heraus organisierenden schöpferischen Kräfte bezeichnen sollte: des Begriffes »Kunstwollen«.

Dieser Begriff, vielleicht der aktuellste der modernen kunstwissenschaftlichen Forschung, ist nun aber nicht ungefährlich wegen seiner Zuspitzung auf das psychologisch Willensmäßige, — einer Zuspitzung, die sich freilich aus dem Protest gegen jene anderen Theorien des späteren 19. Jahrhunderts (die man als »Theorien des Müssens« bezeichnen könnte) historisch erklären läßt; und er bedarf daher, wie wir glauben, der methodologischen Erörterung ebensosehr, wie sein nicht minder geläufiger Parallelbegriff, der Begriff der »künstlerischen Absicht«, der sich nur konventionell, nämlich nach dem Umfang seines Anwendungsgebietes, von ihm zu unterscheiden scheint, indem man den Ausdruck »Kunstwollen« vorwiegend auf künstlerische Gesamterscheinungen, auf das Schaffen einer Zeit, eines Volkes oder einer ganzen Persönlichkeit zu beziehen pflegt, während der Ausdruck: »künstlerische Absicht« meist mehr zur Charakterisierung des Einzelkunstwerks Verwendung findet. Denn, wenn wir vom »Kunstwollen« der Renaissance, der spätantiken Plastik, des Bernini oder des Correggio reden, wenn wir innerhalb des Einzelkunstwerks in der Anordnung bestimmter Linien- oder Flächenkombinationen, in der Wahl bestimmter Farbenzusammenstellungen, in der Disposition bestimmter Bauglieder eine »künstlerische Absicht« zu erkennen glauben, so sind wir zwar einhellig davon überzeugt, damit etwas Objektives und für das Wesentliche der künstlerischen Erscheinungen Bezeichnendes auszusagen — aber keine Einigkeit herrscht über die tatsächliche Bedeutung einer solchen Konstatierung, d. h. darüber, in welchem Sinne das »Kunstwollen« oder »die künstlerische Absicht« ein möglicher Gegenstand kunstwissenschaftlicher Erkenntnis sei.

I.

Die verbreitetsten Auffassungen der genannten Begriffe (Auffassungen übrigens, die von ihren Vertretern durchaus nicht immer ausdrücklich und bewußt akzeptiert zu sein brauchen, sondern oft nur *de facto* von ihnen betätigt werden) sind psychologistisch und lassen sich in folgende drei Unterarten sondern: 1. die individual-

historisch orientierte künstlerpsychologische Deutung, die die künstlerische Absicht oder das Kunstwollen ohne weiteres mit der Absicht oder dem Wollen des Künstlers identifiziert — 2. die kollektivgeschichtlich eingestellte zeitpsychologische Deutung, die das in einer künstlerischen Schöpfung wirksame Wollen so beurteilen will, wie es in den Menschen der gleichen Epoche lebendig war und, bewußt oder unbewußt, von ihnen aufgefaßt wurde — 3. die rein empirisch verfahrende apperzeptionspsychologische Deutung, die — von der Analyse und Erklärung des »ästhetischen Erlebnisses«, d. h. der in der Psyche des kunstgenießenden Beschauers sich abspielenden Vorgänge ausgehend — die im Kunstwerk sich aussprechende Tendenz ohne weiteres aus der Wirkung erschließen zu können glaubt, die es in uns Betrachtenden hervorruft.

1. Die durch die normale Bedeutung des Wortes »Absicht«, ebenso wie die des Wortes »Wollen« am meisten nahegelegte, aber dennoch mißverständliche Deutung ist die künstler-psychologische, d. h. diejenige, die die künstlerische Absicht, das künstlerische Wollen, als den psychologischen Akt des historisch greifbaren Subjektes »Künstler« betrachtet. Es bedarf kaum der Erörterung, daß eine solche Auffassung — die also dem empirischen Individuum Giotto oder Rembrandt alles das als Produkt einer psychologisch faßbaren Willensregung zuschiebt, was uns in der giottesken oder rembrandtischen Kunst als Ausdruck eines besonderen kompositionellen oder expressiven Prinzips zutage zu treten scheint — unmöglich zutreffen kann, wenn anders die Begriffe »künstlerische Absicht« oder »Kunstwollen« einen objektiven und das Wesentliche des durch die Kunst Ausgedrückten treffenden Inhalt haben sollen. Entweder sehen wir uns — denn die Prozesse, die sich in der Seele des Künstlers abspielen, sind ja der objektiven Erforschung notwendig entzogen — über seine wirklichen psychologischen Absichten nicht anders als durch seine uns vorliegenden Werke (die aber ihrerseits doch erst wieder aus diesen Absichten erklärt werden sollen) unterrichtet: dann müssen wir den Gemütszustand des Künstlers aus eben diesen Werken erschließen, womit wir nicht nur Unbeweisbares behaupten, sondern auch dem *circulus vitiosus* verfallen, das Kunstwerk auf Grund von Erkenntnissen zu interpretieren, die wir selbst erst einer Interpretation des Kunstwerks verdanken — oder aber es sind uns in bestimmten Fällen positive Aussagen reflektierender Künstler überliefert, denen die eigene künstlerische Absicht bewußt geworden ist: dann nützt uns diese Kenntnis auch nicht viel, denn es erweist sich hierbei mit Notwendigkeit, wie wenig das intellektuell geformte, bewußt gewordene Wollen des Künstlers dem entspricht, was sich uns als die wahre

Tendenz seines Schaffens aufzudrängen scheint. Der Wille kann sich — im Gegensatz zum Trieb — nur auf Bekanntes richten, auf einen Inhalt, den wir zu »bestimmen«, d. h. in seiner besonderen Wesensart von anderen Inhalten zu unterscheiden vermögen. Der Willensakt besitzt mit anderen Worten stets den Charakter einer Entscheidung: nur da kann man mit Sinn von einem »Wollen« reden, wo nicht ein einheitlicher Trieb unweigerlich ein bestimmtes Ergebnis erzwingt, sondern wo im Subjekte mindestens zwei Zielvorstellungen potential lebendig sind, zwischen denen es zu wählen hat. Bewußte Bejahung bestimmter künstlerischer Ziele, und damit eine bestimmte kunsttheoretische Stellungnahme, wird also nur solchen Künstlern (oder Epochen) möglich sein, in denen neben ihrem eigentlichen schöpferischen Urtrieb zum mindesten noch eine zweite, entgegengesetzt gerichtete Tendenz latent ist, und durch ein »Bildungserlebnis« (etwa durch die Berührung mit der Antike oder irgend einem anderen künstlerischen Phänomen) wachgerufen wird: erst wenn sich auf diese Weise verschiedene Möglichkeiten des Schaffens vor dem Bewußtsein wechselseitig erhellen können, sieht dieses sich befähigt und genötigt, zu unterscheiden, abzuwägen und sich zu entschließen. So hat Dürer theoretisiert, nicht Grünewald; Poussin, nicht Velasquez; Mengs, nicht Fragonard: erst die Renaissance konnte und mußte theoretisieren im Gegensatz zum Mittelalter, erst die hellenistisch-römische Zeit im Gegensatz zur Epoche der Phidias und Polygnot[1]. Daher ist jede Künstlerästhetik mit einer gewissen Notwendigkeit in sich antagonistisch und zwar mit der Maßgabe, daß gerade die nicht ursprüngliche, erst durch das Bildungserlebnis wachgerufene Tendenz, als die reflektierbarere, in ihr den schärferen, programmatischeren Ausdruck findet: wohl spiegelt sie eine Uneinheitlichkeit, die auch in der Kunst des betreffenden Meisters zutage treten wird, — aber sie spiegelt sie in dem Sinne, daß sie gerade diejenige Tendenz, die künstlerisch die minder schöpferische, sekundäre, ja retardierende genannt werden muß, theoretisch häufiger, grundsätzlicher und mit postulativer Geltung zum Ausdruck bringt. Es zeigt sich also hier mit Deutlichkeit, was solche Aussprüche theoretisierender Künstler für das Verständnis ihrer Kunst bedeuten können: es ist nicht so, daß sie als solche bereits das »Kunstwollen« des betreffenden Künstlers unmittel-

[1]) Das oben Gesagte gilt natürlich nur für die Theorie über die Kunst. Eine Theorie für die Kunst (Proportions-, Perspektiv- oder Bewegungslehre) ist prinzipiell auch in einheitlich disponierten Epochen möglich. Eine Sonderstellung gegenüber anderen Künstler-Theoretikern nimmt Lionardo da Vinci insofern ein, als er weniger als theoretisierender Künstler, denn als ein künstlerisch tätiger Weltbegreifer aufzufassen ist.

bar bezeichneten, sondern sie dokumentieren es nur. Wo von einem Künstler reflektierte Aussprüche über seine Kunst oder über die Kunst im allgemeinen erhalten sind, bilden sie (gleich unreflektierten Äußerungen, wie sie etwa in den Gedichten Michelangelos oder in Raffaels Briefstelle über die *Certa idea* vorliegen) in ihrer Totalität ein der Deutung fähiges und bedürftiges Parallelphänomen zu seinen künstlerischen Schöpfungen, nicht aber im einzelnen deren Erklärung —, Objekte, nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation [1]). Am wenigsten aber darf denjenigen Künstlern, die, mit sich und ihrer Zeit im Einklang stehend, eine bestimmte Möglichkeit des künstlerischen Schaffens verwirklichten, und denen wir theoretische Reflexionen nicht nachweisen können, ein bewußtes Wollen im Sinne der intellektuellen Ablehnung anderer Möglichkeiten imputiert werden. Es ist historisch wie philosophisch gleich unhaltbar, wenn neuerlich behauptet werden konnte: »eine Frage des Könnens gibt es in der Kunstgeschichte nicht, sondern nur die des Wollens ... Polyklet hätte einen borghesischen Fechter bilden, Polygnot eine naturalistische Landschaft malen können, aber sie taten es nicht, weil sie sie nicht schön gefunden hätten [2]).« Ein solcher Ausspruch ist deshalb unrichtig, weil sich ein »Wollen« eben nur auf ein Bekanntes richten kann, und weil es daher umgekehrt auch keinen Sinn hat, da von einem Nicht-Wollen in der psychologischen Bedeutung des Ablehnens (des Nolle, nicht des Non-velle) zu reden, wo eine von dem »Gewollten« abweichende Möglichkeit dem betreffenden Subjekt gar nicht vorstellbar war: Polygnot hat eine naturalistische Landschaft nicht deshalb nicht gemalt, weil er sie als »ihm nicht schön erscheinend« abgelehnt hätte, sondern weil er sie sich nie hätte vorstellen können, weil er — kraft einer sein psychologisches Wollen vorherbestimmenden Notwendigkeit — nichts anderes als eine unnaturalistische Landschaft wollen konnte; und eben deshalb hat es keinen Sinn, zu sagen, daß er eine andersartige gewissermaßen freiwillig zu malen unterlassen hätte [3]).

[1]) Die Umkehrung, die die Bedeutung der das Schaffen eines Künstlers tatsächlich beherrschenden Prinzipien in seiner Theorie erfährt, erhellt besonders deutlich aus der Ästhetik Berninis, dessen theoretische Aussprüche mit ganz wenigen und minder programmatisch formulierten Ausnahmen einen durchaus objektivistisch-idealistischen Standpunkt vertreten; vgl. hierzu einen Aufsatz des Verfassers im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 1919, Heft IV, dem die obigen Sätze zum Teil entnommen sind. Ein weiteres ebenso gutes Beispiel böte die Ästhetik Albrecht Dürers, die ebenfalls im allgemeinen mit der italienischen Renaissance-Anschauung mitgeht und nur an wenigen Stellen die subjektivistische und individualistische Richtung des großen deutschen Künstlers verrät.

[2]) G. Rodenwald in Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft XI, S. 123.

[3]) Umgekehrt würde uns die Konstatierung eines bloßen Non-velle den Phänomenen um keinen Schritt näherbringen.

2. Aus dieser Überlegung ergeben sich nun zugleich die Einwendungen gegen die zeitpsychologische Auffassung der künstlerischen Absicht. Auch hier erleben wir entweder unbewußt wirksame, nicht in der Form irgendeiner dokumentarischen Überlieferung niedergeschlagene Strömungen oder Wollungen, die nur aus eben denselben künstlerischen Phänomenen erschließbar sind, die ihrerseits durch sie erklärt zu werden verlangen (so daß der »gotische Mensch« oder der »Primitive«, aus dessen vermeintlichem Wesen wir ein bestimmtes Kunstprodukt erklären wollen, in Wahrheit nur die Hypostasierung eines Eindrucks ist, den wir von eben diesem Kunstprodukt empfingen) — oder aber es handelt sich um die bewußt gewordenen Absichten oder Wertungen, wie sie in der zeitgenössischen Kunsttheorie oder Kunstkritik ihre Formulierung finden, — dann können diese Formulierungen, ganz wie die individuellen theoretischen Äußerungen der schaffenden Künstler selbst, wiederum nur ein Parallelphänomen zu den künstlerischen Hervorbringungen der Epoche bilden, nicht aber bereits ihre Deutung enthalten. Und auch hier wird dieses Parallelphänomen in seiner Ganzheit zwar ein außerordentlich interessantes Objekt der geisteswissenschaftlichen Forschung darstellen, im einzelnen aber keineswegs ein methodologisch faßbares Kunstwollen unmittelbar zu bezeichnen vermögen: ebenso wie die selbstanalytischen oder allgemeintheoretischen Aussprüche der einzelnen Künstler ihr eigenes Kunstwollen, wird auch eine die künstlerische Produktion einer Zeit im ganzen begleitende Kunstbetrachtung das Kunstwollen dieser Zeit zwar in sich zum Ausdruck bringen, nicht aber es für uns mit Namen nennen. Sie wird, ihrerseits der Interpretation ebenfalls erst bedürftig, bei sinngemäßer Deutung für die Erkenntnis der in der betreffenden Zeit herrschenden Tendenzen und damit für die Beurteilung ihres Kunstwollens von eminenter Bedeutung sein können, aber niemals kann die Erkenntnis dessen, was, »im Sinn eines bestimmten Ausdrucks« [1])

[1]) Wölfflin, Sitzungsberichte der Kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1912, S. 576. Wir haben in unserem Aufsatz in der Zeitschr. f. Ästhetik usw. X, S. 463 Anm. bereits darauf hingewiesen, daß eine solche zeitgenössische Auffassung künstlerischer Absichten für ihre objektive Beurteilung nicht maßgebend sein kann. — Die Meinung, es sei bei der Beurteilung von Kunstwerken der »Eindruck der Zeitgenossen«, nicht der unsere, ausschlaggebend, ist neuerdings mit starker Übertreibung von D. Henry verfochten worden (Die weißen Blätter 1919, S. 315 ff.) — in einem Aufsatz, der auch durch die völlige Identifizierung Riegls mit Worringer zu Mißverständnissen Anlaß geben kann. Es kann nicht genug betont werden, daß Riegls Ansichten bei Worringer sehr stark, und nicht zum Besseren, verändert sind. Wenn Riegl sagt: »Jede Kunst will ihre Welt darstellen« — so sagt Worringer: »Die Kunst will entweder (als ‚organische') die Welt darstellen, oder sie will sie (als ‚abstrakte') nicht darstellen.« Riegl hat also den Begriff

auf die Zeitgenossen wirkend, nach ihrer Meinung den Inhalt der künstlerischen Absichten auszumachen schien, bereits der Einsicht in das Wesen des in den betreffenden Werken objektiv verwirklichten Kunstwollens gleichgeachtet werden. Auch die kunstkritischen oder kunsttheoretischen Äußerungen einer ganzen Epoche werden die in dieser Epoche hervorgebrachten Kunstwerke nicht unmittelbar deuten können, sondern erst mit ihnen zusammen von uns gedeutet werden müssen.

3. Was aber endlich die von der modernen »Ästhetik« zumeist betätigte apperzeptionspsychologische Auffassung des Kunstwollens angeht, so muß gesagt werden, daß Urteile, die auf dieser Auffassung fußen, d. h. sich mehr oder minder eingestandenermaßen nicht sowohl auf ein historisches Objekt, als vielmehr auf das Eindruckserlebnis eines modernen Beschauers (oder einer Vielheit moderner Beschauer) beziehen, weniger für die Erkenntnis der in dem beurteilten Kunstwerke verwirklichten künstlerischen Absichten, als für die Psychologie des urteilenden Betrachters Bedeutung haben werden. Bezogen nicht auf eine historische Gegebenheit, sondern auf ihre Spiegelung in einem modernen Bewußtsein haben solche Urteile — mögen sie im Einzelfalle auch noch so viel Feingefühl und Geist verraten — als ihr eigentliches Objekt weder das Kunstwerk noch den Künstler, sondern die Psyche eines heutigen Betrachters, in der sich die Neigungen des persönlichen Geschmacks mit den durch Erziehung und Zeitströmung bedingten Vorurteilen, ja oft genug mit den vermeintlichen Axiomen der rationalistischen Ästhetik werden kreuzen müssen [1].

---

einer »Natur schlechthin«, die die Kunst entweder nachahmt oder nicht nachahmt, beseitigt, und hat es dadurch erreicht, jeder Kunst eine eigene Weltvorstellung oder Vorstellungswelt zu vindizieren, d. h. den alten Gegensatz zwischen naturähnlicher und naturentstellender Kunst mit der Wurzel auszumerzen — Worringer verewigt im Grunde diesen alten Gegensatz, nur daß er die »Unnatürlichkeit« bestimmter Stile statt aus dem Nicht-Können aus dem »Nicht-Wollen« herleitet und dadurch zu einer Vertauschung der Wertakzente gelangt. Gerade im Sinne Riegls darf man nicht mit Worringer sagen: dieser Stil abstrahiert von »der« natürlichen Wirklichkeit, sondern es müßte heißen: »die Wirklichkeit dieses Stils entspricht nicht unserem Begriff vom Wesen des Natürlichen«.

[1]) Als ein Beispiel dieser Methode darf das in seiner Art gewiß bewundernswerte Werk von Theodor Lipps (Ästhetik 1903—1906) zitiert werden, das mit der apperzeptionspsychologischen Einstellung durchaus klassizistische, ja puritanische Wertungen verbindet (Ablehnung z. B. der plastischen Gruppen aus selbständigen Einzelgestalten, der realistischen Augendarstellung, wie sie das Altertum, zuerst in Ägypten, durch Einlassung von Halbedelsteinen oder Glaspasten durchgeführt hat, der Karyatiden, insofern solche Figuren nicht, wie die des Erechtheion, als unmittelbare Stellvertreter der tektonischen Stützen auftreten usw.). Interessant ist die Begründung, mit der Lipps (I, S. 2 ff.) diese Verquickung der psychologistischen

II.

Das Gefühl für die Unzulänglichkeit der im vorigen angedeuteten Auffassungen hat denn auch bereits hier und da der psychologistischen Ausdeutung des Kunstwollens bis zu einem gewissen Grade entgegengewirkt. Die Erkenntnis bricht sich Bahn, daß die in einem Kunstwerk verwirklichten künstlerischen Absichten von den gemützuständlichen Absichten des Künstlers ebenso streng geschieden werden müssen, wie von der Spiegelung der Kunsterscheinungen im Zeit-Bewußtsein oder gar von den Inhalten der Eindruckserlebnisse, die das Kunstwerk einem heutigen Betrachter vermittelt: daß, kurz gesagt, das Kunstwollen als Gegenstand möglicher kunstwissenschaftlicher Erkenntnis keine (psychologische) Wirklichkeit ist.

Es ist nun kein Wunder, wenn das Kunstwollen in derjenigen kritischen Untersuchung, die, wenn auch gleichsam nur im Vorbeigehen, diese Tatsache zuerst betont und damit eine Abkehr von der psychologistischen Auffassung eingeleitet hat [1]), zunächst als ein bloßes Abstraktum gedeutet wird: ist doch das Abstraktum die einfachste, sozusagen in geradlinigem Gegensatz zur Wirklichkeit erfaßbare Form des Nicht-Wirklichen. Allein die Definition in diesem Sinne (Kunstwollen ist die »Synthese aus den künstlerischen Absichten einer Zeit«) scheint uns die methodologische Bedeutung dieses Terminus noch nicht voll auszuschöpfen. Einmal deswegen, weil eine bloße diskursive Zusammenfassung, wie sie durch eine »Synthese« geleistet wird, lediglich die gleichsam von außen konstatierbaren Stilmerkmale unter einen gemeinsamen Oberbegriff würde subsumieren können, also nur zu einer phänomenalen Klassifizierung der einzelnen Stile zu führen vermöchte, nicht aber zur Aufdeckung von prinzipiellen Stilgesetzen, die,

mit der normativen Ästhetik rechtfertigt: »Gesetzt ich kenne die Bedingungen für die Erzeugung des Schönheitsgefühls, ... dann kann ich auch ohne weiteres sagen, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, und was zu vermeiden ist, wenn das fragliche Schönheitsgefühl ins Dasein gerufen werden soll, d. h. die Einsicht in den tatsächlichen Sachverhalt ist zugleich eine Vorschrift.« Das Trügerische dieser Begründung liegt nun darin, daß jener »tatsächliche Sachverhalt« seinerseits ein durch tausend Umstände determiniertes subjektives Phänomen darstellt: das durch Geschmack, Erziehung, Milieu, Zeitströmungen bedingte Eindruckserlebnis eines empirischen Subjekts oder einer Mehrheit empirischer Subjekte — das Erlebnis einiger Menschen, nicht die Erlebnisbedingung des Menschen schlechthin; und es bedarf keiner Erörterung, daß diese letztere, deren Erkenntnis allein die Grundlage für allgemeine normative Sätze bilden könnte, einer reinen Erfahrungswissenschaft, wie es die apperzeptionspsychologische Ästhetik ist und sein will, niemals zugänglich werden kann.

[1]) Tietze a. a. O. S. 13 f.

allen diesen Merkmalen zugrunde liegend, den formalen und gehaltlichen Charakter des Stils von unten her erklären würden — sodann, weil eine Definition des Kunstwollens im Sinne begrifflicher Synthese der Anwendungsmöglichkeit dieses Ausdrucks auf die nicht epochal begrenzten Kunsterscheinungen, insonderheit auf das Einzelkunstwerk, nicht gerecht werden kann. Wenn Riegl nicht nur von einem barocken, sondern auch von einem holländischen, Amsterdamer, ja rembrandtischen »Kunstwollen« spricht, wenn wir in der Komposition eines einzelnen Gemäldes, Bildwerks oder Baukomplexes in genau dem gleichen Sinne eine »künstlerische Absicht« konstatieren wollen, so kann uns eine Auffassung des Kunstwollens nicht befriedigen, die es rein diskursiv als die Synthese aus den Äußerungen einer Zeit begreifen will. Vielmehr muß der Inhalt des Kunstwollens oder der künstlerischen Absicht durch einen Begriff bezeichnet werden können, der aus jeder, wie immer begrenzten, künstlerischen Erscheinung, sei es nun das Gesamtschaffen einer Zeit, eines Volkes oder einer bestimmten Gegend, sei es das Oeuvre eines besonderen Meisters oder sei es endlich ein beliebiges Einzelkunstwerk, unmittelbar herausgewonnen werden kann: durch einen Begriff, der nicht als ein durch Abstraktion gefundener Gattungsbegriff die phänomenalen Charakteristika der betreffenden Erscheinung bezeichnet, sondern als ein die eigentlichste Wurzel ihres Wesens bloßlegender Grundbegriff ihren immanenten Sinn enthüllt. Damit ist die Definition angedeutet, die unseres Erachtens das Kunstwollen methodologisch, d. h. soweit es als möglicher Gegenstand der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis in Frage kommt, einigermaßen zutreffend bestimmen dürfte: das Kunstwollen kann — wenn anders dieser Ausdruck weder eine psychologische Wirklichkeit, noch einen abstrahierten Gattungsbegriff soll bezeichnen dürfen — nichts anderes sein, als das, was (nicht für uns, sondern objektiv) als endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene »liegt« [1]. Von ihm aus können dann die formalen wie gehaltlichen Charakteristika des Kunstwerks nicht sowohl eine begriffliche Zusammenfassung, als vielmehr eine sinngeschichtliche Erklärung finden — die freilich nicht mit der genetischen Erklärung zu verwechseln ist, wie sie uns die psychologistische Auffassung des Kunstwollens trüglicherweise in Aussicht stellte. Denn das Eine setzt ja der Gebrauch wie die Bestimmung des Begriffes Kunstwollen voraus: daß jedes künstlerische Phänomen für eine auf seine innere Bedeutsamkeit

[1]) Um das Rodenwaldsche Beispiel aufzunehmen, würden wir in dieser Terminologie sagen: Polygnot kann die Darstellung einer naturalistischen Landschaft weder gewollt noch gekonnt haben, weil eine solche Darstellung dem immanenten Sinn der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts widersprochen hätte.

abzielende Interpretation als eine Einheit erfaßbar sei: daß »formale« und »imitative« Elemente — entgegen der Wölfflinschen Lehre von einer »doppelten Wurzel des Stils« — nicht auf gesonderte und ihrerseits irreduzible Begriffe gebracht zu werden brauchen, sondern als die verschiedenen Äußerungen einer gemeinsamen Grundtendenz begriffen werden können, einer Tendenz, die als solche zu erfassen eben die Aufgabe wirklicher »Grundbegriffe der Kunstgeschichte« ist[1]).

Ein Vergleich aus der Erkenntnistheorie mag die Bedeutung dieser Definition zunächst erläutern: nehme ich irgendeinen Urteilssatz, z. B. den durch Kants Prolegomena berühmt gewordenen: »die Luft ist elastisch« als gegeben an, so bieten sich mir bei seiner Betrachtung die unterschiedlichsten Methoden dar: historisch kann ich die Umstände feststellen, unter denen dieser Satz in unserem besonderen Falle ausgesprochen oder niedergeschrieben wurde; psychologisch kann ich die subjektiven Voraussetzungen ins Auge fassen, unter denen er zustande gekommen ist oder zustande kommen kann — die Funktionen der Wahrnehmung, den Ablauf des Denkprozesses, die Art des Gemütszustandes, aus dem heraus ein solches Urteil fällbar war; grammatikalisch-diskursiv kann ich seine Natur als Aussage oder Fragesatz, Konditional- oder Konsekutivkonstruktion bestimmen; logisch-diskursiv kann ich ihn nach seinen formalen Kriterien als positiven oder negativen, allgemeinen oder spezialen, assertorischen oder apodiktischen ansprechen. Und endlich kann ich fragen, ob ein analytisches oder synthetisches, ein Wahrnehmungs- oder ein Erfahrungsurteil in ihm ausgesprochen sei. Und indem ich nun diese letzte, transszendental-philosophische Frage an ihn stelle, enthüllt sich mir etwas, was ich das erkenntnistheoretische Wesen des Satzes nennen könnte: das, was abgesehen von seinem formal-logischen Aufbau und abgesehen von seiner psychologischen Vorgeschichte, ja abgesehen von dem, was der Urteilende selbst »gemeint« hat, an reinem Erkenntnisinhalt in ihm liegt. Indem ich feststelle, daß er, so wie er

[1]) Wenn Wölfflin (Kunstgesch. Grundbegriffe 1915, S. 18) hierauf erwidert, daß die formale Entwicklung ihre eigenen festen Gesetze habe (so daß die plastische Stufe der malerischen mit Notwendigkeit vorangehe und nicht etwa umgekehrt), so ist das ohne weiteres zuzugeben; allein es wurde ja nicht bestritten, daß die Entwicklung der »Darstellungsmodi« eine gesetzliche sei, sondern daß die Gesetzlichkeit dieser formalen Entwicklung von der Gesetzlichkeit der inhaltlichen unabhängig wäre: die Entwicklung des »Imitativen« vollzieht sich ja mit ebenderselben Notwendigkeit, wie die der »Darstellungsmodi«, und zwar in völlig paralleler Weise, so daß z. B. eine Epoche der Landschaftsdarstellung ebenso eine Epoche der reinen Menschendarstellung voraussetzt, wie die malerische Stufe die plastische; und eben dahin gilt es zu gelangen, daß diese beiden Gesetzmäßigkeiten als Ausdruck eines und desselben Prinzipes erkannt werden.

dasteht, nur ein Urteil enthält, in welchem »die Wahrnehmungen sich nur gewöhnlich verbunden finden«, d. h. nur durch ihr gleichzeitiges Lebendig-Sein in einem individuellen Bewußtsein, nicht aber durch den reinen Verstandesbegriff der Kausalität »in einem Bewußtsein überhaupt« verknüpft erscheinen, ergibt sich mir die Einsicht, daß der Satz »die Luft ist elastisch« zunächst noch kein Erfahrungs- sondern nur ein Wahrnehmungsurteil in sich schließt: seine Geltung ist die einer Aussage über das tatsächliche Verknüpftsein der Vorstellungen Luft und Elastizität in dem denkenden Selbst des Urteilenden, nicht aber die eines objektiven, allgemeingültigen Gesetzes, nach welchem die eine Vorstellung die andere mit Notwendigkeit bedingt. Eine Geltung dieser letzteren Art würde dem Satz vielmehr nur dann zugekommen sein, wenn wir in ihm die beiden Vorstellungen statt durch das Band der psychologischen Koexistenz durch das Band des Kausalitätsbegriffes zur Einheit einer Erfahrung zusammengeschmiedet gefunden hätten. — Indem ich also nachprüfe, ob dies der Fall ist oder nicht (und wenn es der Fall gewesen wäre, hätte unser Satz etwa lauten müssen: »wenn ich den Druck auf eine Luftmenge verändere, so bedingt das auch eine Veränderung ihrer Ausdehnung«), besitze ich ein Mittel, um — ohne im übrigen den mir gegebenen Satz mit außerhalb seiner liegenden Daten vergleichen zu müssen — das in ihm und durch ihn Gültig-Gewordene zu erkennen. Und zwar haben mich weder Überlegungen historischer oder psychologischer Natur, noch ein Subsumptionsverfahren, durch das ich die formalen Kriterien des in Frage stehenden Satzes mit denen anderer Sätze verglichen hätte, zu dieser Erkenntnis geführt, sondern einzig und allein die Betrachtung des gegebenen Satzes selbst — eine Betrachtung freilich, der, in Gestalt des Kausalitätsbegriffes — ein das Ja oder Nein der Erfahrungseinheit entscheidender Bestimmungsmaßstab zugrunde lag, gleichsam ein *a priori* gegebenes Reagenz, das das zu untersuchende Objekt veranlaßt, durch sein positives oder negatives Verhalten zu ihm über sein eigentlichstes Wesen Aufschluß zu geben.

Kehren wir nun zu der Frage nach der Erfassung der künstlerischen Absicht oder des Kunstwollens zurück! Ganz wie dem Satz »die Luft ist elastisch« ein bestimmtes erkenntnistheoretisches Wesen zukommt, das sich der Betrachtung *sub specie* des Kausalitätsbegriffes (und nur dieser Betrachtung) entschleierte, so kann auch in den Objekten der Kunstwissenschaft, in den weiter oder enger, epochal, regional oder individuell begrenzten künstlerischen Erscheinungen, ein immanenter Sinn — und damit ein Kunstwollen in nicht mehr psychologischer, sondern gleichsam auch transzendental-philosophischer Bedeutung — erschlossen werden, wenn sie nicht durch Beziehung auf etwas außerhalb

ihrer Liegendes (historische Umstände, psychologische Vorgeschichte, stilistische Analogien), sondern ausschließlich in ihrem eigenen Sein betrachtet werden; betrachtet jedoch wiederum *sub specie* von Bestimmungsmaßstäben, die, mit der Kraft apriorischer Grundbegriffe, sich nicht auf das Phänomen selbst beziehen, sondern auf die Bedingungen seines Daseins und So-Seins, und die sich daher zu allgemeinen Subsumptionsbegriffen, wie »plastisch« und »malerisch«, und zu den bloß formalen Klassifikationen von der Art der Wölfflinschen »Darstellungsmodi« (flächenhaft-tiefenmäßig usw.) ungefähr so verhalten müßten, wie der Begriff der Kausalität zu dem Begriff des formallogischen Hypothesis- oder des grammatikalischen Konditional-Verhältnisses. So gewiß es für die Kunstwissenschaft Aufgabe ist, über das historische Verständnis, die inhaltliche Erklärung und die formale Analyse der künstlerischen Erscheinungen hinaus das in ihnen verwirklichte und allen ihren stilistischen Eigenschaften zugrunde liegende »Kunstwollen« zu begreifen, und so gewiß wir feststellten, daß dieses Kunstwollen notwendigerweise nur die Bedeutung eines dem Kunstwerk immanenten Sinnes haben kann — so gewiß muß es auch Aufgabe der Kunstwissenschaft sein, *a priori* geltende Kategorien zu schaffen, die, wie die der Kausalität an das sprachlich formulierte Urteil als Bestimmungsmaßstab seines erkenntnistheoretischen Wesens, so an das zu untersuchende künstlerische Phänomen als Bestimmungsmaßstab seines immanenten Sinnes gewissermaßen angelegt werden können — Kategorien nun aber, die nicht wie jene die Form des erfahrungsschaffenden Denkens, sondern die Form der künstlerischen Anschauung würden bezeichnen müssen. — Der gegenwärtige Versuch, der keineswegs die Deduktion und Systematik solcher, wenn man so sagen darf transzendental-kunstwissenschaftlicher, Kategorien unternehmen will, sondern rein kritisch den Begriff des Kunstwollens gegen irrige Auslegungen sichern möchte, um die methodologischen Voraussetzungen einer auf seine Erfassung gerichteten Tätigkeit klarzustellen [1]), kann nicht beabsichtigen, Inhalt und Bedeutung derartiger Grundbegriffe des künstlerischen Anschauens über diese Andeutungen hinaus zu verfolgen; immerhin werden dieselben die Richtung bezeichnen können, in der sich eine derartige systematische Untersuchung zu bewegen haben würde. Nur das eine darf bemerkt werden, daß, soweit wir sehen, bisher (von den unmittelbar durch ihn beeinflußten Forschern abgesehen) wiederum Alois Riegl derjenige ist, der bei der Aufstellung und Anwendung von Grundbegriffen der vorbezeichneten Bedeutung am weitesten gekom-

[1]) **Verfasser hofft jedoch, bei — vielleicht sehr viel — späterer Gelegenheit auf das hier angeschnittene Thema zurückzukommen.**

men sein dürfte: wie der Begriff des Kunstwollens selbst von ihm geschaffen wurde, so hat er auch bereits Kategorien entdeckt, die zur Erfassung desselben in hohem Maße geeignet sind [1]). Zielen schon seine Begriffe »optisch« und »taktisch« (in besserer Form: »haptisch«) trotz ihrer allerdings noch psychologisch-empiristischen Formulierung dem Sinne nach bereits durchaus nicht mehr auf die Gewinnung genetischer Erklärungen oder phänomenaler Subsumptionen, sondern auf die Klarstellung eines den künstlerischen Erscheinungen immanenten Sinnes, den er durch die Beziehung auf zwei grundsätzliche Möglichkeiten des äußerlich anschauenden Verhaltens von Fall zu Fall charakterisieren zu können glaubte (Wölfflin wird daher den genannten Begriffspaaren nicht gerecht, wenn er sie, die doch die Begriffe »plastisch« und »malerisch« fundieren wollen, nur als neue Termini für diese selben Begriffe bezeichnet [2])), so ist das später entwickelte Begriffspaar »objektivistisch« und »subjektivistisch« als Ausdruck für die mögliche geistige Einstellung des künstlerischen Ich dem künstlerischen Gegenstand gegenüber, zweifellos dasjenige, das einer kategorialen Geltung in dem oben gekennzeichneten Sinn bis jetzt weitaus am nächsten zu kommen scheint. Die Schrift, in der Riegl diese Begriffe des Objektivismus und des Subjektivismus entwickelt und zuerst zur Anwendung gebracht hat, die Arbeit über das holländische Gruppenporträt [3]), zeigt an der Behandlung eines ganz bestimmten künstlerischen Problems, mit welcher Eindringlichkeit und Elastizität schon mit Hilfe dieser Begriffe der immanente Sinn der Kunsterscheinungen — von einem national und epochal begrenzten Gesamtphänomen bis zu dem einzelnen Kunstwerk eines bestimmten holländischen Malers — aufgefaßt und klargestellt werden kann [4]). Damit soll selbst-

[1]) Die Begriffsbildung August Schmarsows ist ebenso wie die des ihm nahestehenden Oskar Wulff trotz mannigfacher Berührung mit Rieglschen Gedankengängen im Grunde noch wesentlich psychologisch-ästhetisch orientiert.

[2]) Rep. XXXI, p. 356 f. Eine Fundierung der bisher wegen ihrer methodologischen Vieldeutigkeit nur mit mancherlei Gefahren verwendbaren Begriffe des Plastischen und Malerischen ist neuerdings auch durch B. Schweitzer, Zeitschrift für Ästhetik usw. XIII, S. 259 ff. versucht worden.

[3]) Jahrb. d. Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIII, S. 71 ff. Die erwähnten Begriffe spielen auch in den posthumen Veröffentlichungen Rieglscher Kolleg-Notizen (Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini mit Übers. u. Komm. von Alois Riegl, ed. Burda und Pollak, 1912, und Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908) eine bedeutende Rolle, während die frühere Arbeit über die spätrömische Kunstindustrie nur erst mit den Begriffen optisch und taktisch operiert.

[4]) Mit diesen Ausführungen will ich natürlich nicht bestreiten, daß sich die Kunstbetrachtung nicht auch ohne Deduktion und Gebrauch apriorischer oder wenigstens *a priori* fundierbarer Grundbegriffe, gewissermaßen ohne methodische Bewußtheit, mit Glück um die Erfassung eines dem Kunstwerk immanenten Sinnes

verständlich nicht behauptet werden, daß nicht auch diese Begriffe einer weiteren Deduktion fähig und bedürftig wären, und noch weniger, daß sie bereits ohne weiteres alle künstlerischen Erscheinungen erschöpfend zu charakterisieren vermöchten. Die durch die beiden Pole »Objektivismus« und »Subjektivismus« bezeichnete Linie bildet vielmehr nur eine gleichsam eindimensionale Achse, auf der durchaus nicht alle Punkte einer Ebne liegen können; die anderen lassen sich von dieser Achse aus nur negativ bestimmen, indem man sie als außerhalb ihrer liegende anerkennt und sich mit der bescheidenen Feststellung begnügt, an welcher Stelle dieses »außerhalb« von Fall zu Fall anzunehmen ist: die Kunst des Mittelalters, Rembrandts, Michelangelos wird man z. B. nur dadurch kennzeichnen können, daß man ihre — jeweils besondere — Stellung außerhalb der Linie Objektivismus-Subjektivismus zu qualifizieren sucht.

Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß eine derartige, sinngeschichtlich eingestellte Kunstwissenschaft die künstlerischen Objekte »auf bestimmte, von vornherein festgelegte Begriffe abhören« muß; aber es ist keineswegs notwendig, daß sie deswegen, wie man befürchtet hat, dazu führen müßte, »die Kunstgeschichte rein nur als Problemgeschichte zu behandeln« [1]). Eine Methode, wie Riegl sie inauguriert hat, tritt — richtig verstanden — der rein historischen, auf die Erkenntnis und Analyse wertvoller Einzelphänomene und ihrer Zusammenhänge gerichteten Kunstgeschichtsschreibung ebensowenig zu nahe, wie etwa die Erkenntnistheorie der Philosophiegeschichte: die »Notwendigkeit«, die auch sie in einem bestimmten historischen Prozesse feststellt, besteht ja — vorausgesetzt, daß der Begriff des Kunstwollens methodologisch berichtigt ist — nicht darin, daß zwischen mehreren zeitlich aufeinander folgenden Einzelerscheinungen ein kausales Ab-

habe bemühen können (wie umgekehrt auch die noch so methodisch auf Erforschung dieses Sinnes gerichtete Darstellung wohl nie der Gefahr entgeht, gelegentlich, mindestens in der Ausdrucksweise, ins Psychologische oder Historische abzugleiten): auch bevor Kant die kategoriale Bedeutung des Kausalitätsbegriffes erkannte, sind die tiefgehenden Wesensunterschiede der Urteilsarten gefühlt und mehr oder minder deutlich ausgesprochen worden; nur wird solchen Untersuchungen stets die Sicherheit fehlen, mit der es das Phänomenale, historisch oder psychologisch Genetische vom Sinnhaften zu unterscheiden gilt. So bietet z. B. eines der schönsten Bücher in deutscher Sprache, Väges »Anfänge des monumentalen Stils«, in dem der Wesensunterschied zwischen gotischem und romanischem Kunstwollen exemplarisch dargestellt wird, dadurch dem Angriff eine Blöße, daß der Verfasser, nicht geneigt, es bei der vorbildlichen Sinninterpretation seiner Beispiele bewenden zu lassen, zwischen ihnen zum Teil auch historisch-genetische Zusammenhänge konstruiert, die der Kritik nicht standgehalten haben.

[1]) Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917, S. 87.

hängigkeitsverhältnis konstatiert würde, sondern darin, daß innerhalb ihrer, als in einem künstlerischen Gesamtphänomen, ein einheitlicher Sinn erschlossen wird. Nicht die genetische Begründung des Tatsachenablaufs als einer notwendigen Aufeinanderfolge so und so vieler einzelner Begebenheiten, sondern die sinngeschichtliche Deutung desselben als einer ideellen Einheit zu unternehmen, ist die Absicht[1]). Und wenn hier einer derartigen »transzendental-kunstwissenschaftlichen« Betrachtungsweise das Wort geredet wird, so geschieht das keineswegs, um sie etwa an Stelle der rein historisch vorgehenden Kunstgeschichtsschreibung anzupreisen, sondern nur um ihr ein Vorzugsrecht auf den Platz an ihrer Seite zu vindizieren: es soll lediglich gezeigt werden, daß die »sinngeschichtliche« Methode — weit entfernt, die rein historische Arbeit verdrängen zu wollen — die einzig berufene ist, sie zu ergänzen, berufener jedenfalls als die psychologisierenden Überlegungen, die, das geschichtliche Bild nur scheinbar vertiefend, in Wahrheit Künstler und Kunst, Subjekt und Objekt, Wirklichkeit und Idee miteinander vermengen.

III.

Das Kunstwollen, so wie wir es vom Wollen des Künstlers wie vom Wollen seiner Zeit unterscheiden mußten, findet also in der das Kunstwerk literarisch (oder auch durch anschauliche Wiedergabe) interpretierenden Überlieferung keineswegs seine ohne weiteres annehmbare, das Phänomen direkt erklärende Formulierung, sondern kann nur von apriorischen Kategorien aus durch eine Ausdeutung der Phänomene erfaßt werden; dennoch ist jene Überlieferung, wie wir sie unter dem Namen der »Dokumente« zusammenfassen können, als heuristisches Hilfsmittel bei einer derartigen Sinndeutung von höchstem Wert, ja oftmals unentbehrlich: nicht zwar als unmittelbarer Hinweis auf den Sinn selbst, wohl aber als Quelle derjenigen Einsichten, ohne die die Erfassung desselben oft genug unmöglich ist. — Wenn das erkenntnistheoretische Wesen des in einem sprach-

[1]) Wo Riegl und seine Nachfolger ein Anderes, d. h. eine wirkliche kausale Begründung bestimmter historischer Abläufe anzustreben scheinen, handelt es sich um eine terminologische Unvollkommenheit, die damit zusammenhängt, daß Riegl — wie schon bemerkt — sowohl das Kunstwollen, als die von ihm zu seiner Erfassung geschaffenen Begriffe noch vielfach psychologistisch auffaßte (wie denn z. B. die von ihm eingeführten Begriffe »nahsichtig« und »fernsichtig«, vor allem in bezug auf Rembrandts Kunst gebraucht, geradezu bedenklich sind): infolge seiner eigenen historischen Stellung konnte er selbst sozusagen noch nicht vollkommen erkennen, daß er eine die bisherige rein genetische Methode weit hinter sich lassende Transzendentalphilosophie der Kunst begründet hatte.

lich formulierten und textmäßig überlieferten Satze Ausgesagten ermittelt werden soll, so ist hierfür die erste Voraussetzung, daß das in ihm Ausgesagte selbst, der positive Inhalt des Satzes, richtig verstanden worden sei. Dieses Verständnis kann aber durch mancherlei Umstände getrübt oder verhindert werden, die sich ebenso als objektive wie als subjektive darstellen können: durch einen Druck- oder Schreibfehler oder durch eine nachträgliche Korrektur kann der ursprüngliche Wortlaut des Satzes an und für sich entstellt worden sein; ein darin vorkommender Ausdruck kann (gerade, wenn es sich um einen alten Text handelt) seine Bedeutung gewechselt haben; und endlich kann ein Lese- oder Gedächtnisfehler des aufnehmenden Subjektes die richtige Erfassung des Satzinhaltes unmöglich machen. Genau entsprechend muß auch das Kunstwerk, dessen immanenten Sinn es zu erkennen gilt, zunächst in der sachlichen und formalen Bedeutung seiner diesen Sinn in sich tragenden phänomenalen Erscheinung verstanden worden sein, und genau entsprechend können sich auch hier einem solchen Verständnis Hindernisse in den Weg legen; ja die Umstände, die solche Hindernisse zu bilden vermögen, sind sogar den vorhin angedeuteten insofern völlig analog, als die richtige Auffassung des künstlerischen Denkmals, genau so wie die des sprachlichen Textes, durch die gleiche Dreiheit von Irrtümern oder Täuschungen gestört werden kann: durch Irrtümer über die ursprüngliche Beschaffenheit des Objektes, wenn sachliche Veränderungen desselben vorgekommen sind, durch Irrtümer über die ursprüngliche Wirkung des Objektes, wenn ein Wechsel in der allgemeinen Kunstanschauung eingetreten ist, und endlich durch Irrtümer über die gegenwärtige Beschaffenheit des Objektes, wenn es durch Zufall hinsichtlich seiner positiven Daten verkannt wurde. Wie der sprachliche Text durch fehlerhafte Wiedergabe oder nachträgliche Korrektur seines ursprünglichen Inhaltes verlustig gegangen sein kann, so kann auch das Kunstwerk durch irgendwelche aus ihm selbst nicht mehr erkennbare spätere Veränderungen (Umbau, Übermalung, inadäquate Ergänzung) seine objektive Erscheinung einbüßen; wie eine bestimmte Vokabel durch eine Wandlung des Sprachgebrauches ihre Bedeutung gewechselt und dadurch den ganzen Tenor des sprachlichen Satzes verändert haben kann, so kann auch innerhalb des künstlerischen Gesamtorganismus irgendeine Einzelheit (man denke z. B. an ein plastisches Monument, das an einer bestimmten Stelle ursprünglich als dekorative Skulptur mit einem Gebäude zusammenbezogen wurde, heute aber als selbständiges Mal aufgefaßt wird) in der Gegenwart völlig anders als in der Vergangenheit gedeutet werden und dadurch die formale Wirkung des Ganzen für uns

mißverständlich machen; und wie endlich das Textverständnis durch einen subjektiven Lese- oder Gedächtnisfehler unmöglich werden kann, so kann auch das Verständnis eines künstlerischen Phänomens durch einen materiellen Irrtum über seine Maße, seine Farbe, seine stoffliche Bedeutung oder seine Zweckbestimmung in Frage gestellt oder gänzlich verhindert werden. Und hier nun ist die Stelle, wo auch die auf Erkenntnis des immanenten Sinnes ausgehende Bemühung der Hilfe der »Dokumente« bedarf, um zunächst das rein phänomenale Verständnis der gegebenen künstlerischen Erscheinung sicherzustellen: die Dokumente, seien es nun urkundliche Belege, kunstkritische Würdigungen, kunsttheoretische Erörterungen oder endlich bildmäßige Wiedergaben, vermögen jene objektiven und subjektiven Täuschungen zu berichtigen, und zwar ist diese ihre berichtigende Funktion, wie ohne weiteres ersichtlich wird, von dreierlei Art: das Dokument berichtigt erstens rekonstruktiv, wenn es durch urkundliche Beglaubigung oder bildmäßige Überlieferung einen verlorenen ursprünglichen Zustand des zu betrachtenden Kunstwerkes wieder herzustellen ermöglicht — zweitens exegetisch, wenn es durch Kundgabe einer bestimmten ästhetischen Auffassung (äußere sie sich nun in irgendwelchen kritischen oder theoretischen Formen oder etwa in Gestalt einer das Objekt im Sinne eines bestimmten künstlerischen Eindrucks wiedergebenden Darstellung) den Beweis dafür erbringt, daß ein Bedeutungswechsel der Formkomponenten die Wirkung des Kunstwerks auf uns Heutige verändert hat — und endlich korrektiv, wenn es uns durch Hinweise irgendwelcher Art, die wiederum sowohl in schriftlichen Bemerkungen als in bildlicher Wiedergabe bestehen können, dazu veranlaßt, eine irrige Ansicht über die positiven Daten zu rektifizieren, die die Erscheinung des Kunstwerks als solche bestimmen. Hinzuzufügen wäre nur das eine, daß die rekonstruktive oder korrektive Berichtigung einer künstlerischen Vorstellung stets ohne weiteres auch deren exegetische Berichtigung in sich schließt, da die Beseitigung eines Irrtums über die tatsächliche Beschaffenheit des Kunstwerkes naturgemäß auch eine Berichtigung seines Eindrucks bedingen muß.

In allen diesen Fällen aber sichern, um es zum Schluß noch einmal zu sagen, die Dokumente, mögen sie nun rekonstruktiv, exegetisch oder korrektiv berichtigend wirken, nur die Voraussetzung zur Erkenntnis des Kunstwollens, nämlich das phänomenale Verständnis der künstlerischen Erscheinungen; sie ersparen uns nicht das Bemühen um die unter die Sphäre der Erscheinungen hinuntergreifende Erkenntnis des Kunstwollens selbst, wie es — in Gestalt eines den Phänomenen immanenten Sinnes — nur von *a priori* deduzierten Grund-

begriffen aus erfaßt zu werden vermag. Daß aber die Kunstwissenschaft — im Gegensatz zur Geschichte der Handlungen — nicht nur die Aufgabe, sondern auch die Möglichkeit hat, zu solchen Grundbegriffen vorzuschreiten, das darf (und dadurch erscheint ihr Vergleich mit der Erkenntnistheorie *ex post* gerechtfertigt) von vornherein als ausgemacht erscheinen: die Kunst ist nicht, wie eine den Widerspruch gegen die Imitationstheorie überspannende Ansicht heute vielfach glauben machen will, eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbetätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff.

XII.

Der Bau der Gedichte Hölderlins.

Von

Karl Viëtor.

In der sogenannten Stiluntersuchung hat die moderne Literaturwissenschaft eine komplizierte Methode ausgebildet, mit der sie den sprachlichen Träger der Dichtung zu analysieren und zu bestimmen sucht. Die Zahl derartiger Untersuchungen ist Legion, aber man kann nicht sagen, daß ihre Ergebnisse die Wissenschaft dem Ziele wesentlich näher gebracht hätten, das sie heute mehr und mehr lockt: der Erkenntnis des Zusammenhangs zwischen dem, was man dichterische Form und was man Inhalt der Dichtung nennt. Diese nur begrifflich herzustellende Trennung wird vom Betrachter zu gern in das Wesen des Kunstwerks selbst verlegt, dadurch arbeitet die ganze Untersuchung unter einer grundfalschen Voraussetzung, und die Ergebnisse sind nichts weiter als Teilergebnisse, die man, unkundig des geistigen Bandes, in ratloser Hand hält. Manche derartige Untersuchung begnügt sich gar mit der bloßen Feststellung von Eigentümlichkeiten der Dichtung, ohne diese Vorarbeit erst sinnvoll zu machen durch den weiteren Schritt, der zu der Frage führen würde: was sagt diese Beobachtung aus über die besondere Beschaffenheit der betrachteten Dichtung, was über das individuelle Wesen der dichterischen Persönlichkeit, aus deren schöpferischer Totalität sie floß? Es muß verlangt werden, daß diese Art feststellender Analyse aufgegeben wird zugunsten einer neuen Art, die sich ihren Stoffkreis vielleicht kleiner zieht, aber dann nicht an der Peripherie bleibt, sondern es unternimmt, zum Zentrum des betreffenden Kunstwerks, endlich in das der Persönlichkeit seines Schöpfers vorzudringen.

Das kann aber nur gelingen, wenn die Bedingungen der sogenannten dichterischen Form aus dem sogenannten Gehalt abgeleitet werden, und wiederum der Zusammenhang zwischen dem wechselnden Kunstwerk und der konstanten künstlerischen Individualität des Dichters hergestellt wird. Der Weg des analytischen Verfahrens geht dabei von Außen nach Innen: aus den Einzelbeobachtungen an den Trägern der dichterischen Idee ergeben sich Aufschlüsse, die in synthetischer Ver-

bindung mit einer Darlegung des ideellen Gehalts das Bild der dichterischen Persönlichkeit zu gestalten gestatten. Über die Methode kann man dabei verschiedener Meinung sein; nicht aber darüber, daß nur dieser Weg und nicht der über das biographische Material zum Zentrum der dichterischen Persönlichkeit führt.

Daß selbst die Untersuchung eines einzelnen Trägers des Kunstwerks solche Ergebnisse haben kann, will der folgende Aufsatz zeigen, der wenigstens in der Themastellung etwas Neues bringen wird. Die Untersuchung ist einer zusammenhängenden Arbeit über das gesamte lyrische Werk Hölderlins entnommen, in der die Erforschung des Baus der Gedichte nur einer der Schnitte ist, welche durch den Organismus des Kunstwerks gelegt wurden. War die Sonde richtig angesetzt, so muß dieser Schnitt, wie die andern, durch die Mitte des komplexen Kunstwerks laufen und in seinem Ergebnis von den andern Schnitten bestätigt werden. Wiedergegeben ist hier nur der Teil der Untersuchung, welcher die breite Masse der reimlosen Gedichte aus Hölderlins fruchtbarsten Jahren zum Gegenstand hat. Die Hymnen in freien Strophen (bekannter unter dem willkürlichen Namen »Nachtgesänge«) konnten ausgeschieden werden, weil ihr Bau sich nur als jeweils verschiedener, dithyrambischer Tanz bestimmen läßt.

* * *

Die ersten Gedichte Hölderlins in antiken Strophenformen zeigen gegenüber den bis dahin von ihm gepflegten Reimgedichten, den klassizistischen Hymnen und Elegien, außer der metrischen Verschiedenheit und den sich daraus ergebenden Umbildungen des sprachlichen Materials, auch einen ganz neuen Bau. Die veränderte Einstellung des Dichters, der jetzt nicht mehr der poetische Ausmaler einer enthusiastisch erfaßten, aber abstrakten Idee ist; sondern ein von höchstpersönlichen Erlebnissen Bewegter und die umgebende Welt sinnlich Erfassender, läßt jede Wendung, die den Ablauf des Gedichtes bestimmt, aus einem als unmittelbar gegenwärtig geschilderten Vorgang und der Reaktion des Dichters darauf entstehen. Da ergibt sich gleich bei den ersten Gedichten dieser neuen Art die bis dahin ungewöhnliche Erscheinung: daß der Ablauf sich in der Folge von Thema, Gegenthema und einer Synthese beider vollzieht. Die Ode »Der Sonnengott« (1797) z. B. zeigt diese Struktur: Geschildert wird rückblickend (Perfekt) der Untergang der Sonne; das Gegenthema wird herangeführt durch Apostrophierung der Erde (Präsens) aus dem Gemeinschaftsgefühl heraus, das den Dichter mit ihr verbindet. (V. 9. Dich lieb ich Erde ...); und die Vereinigung beider wird vollzogen durch die Aussicht, daß der gemeinsame Geliebte, der Sonnengott,

wiederkehren werde. Der hier zuerst faßbare dreiteilige Aufbau ist in größeren Gedichten dieser Zeit ebensowohl festzustellen, wenn er hier auch nicht so klar herauskommt; z. B. der Mensch (1798): I. Thema 1 bis 17: epische Erzählung der Schöpfung (Imperfekt). II. Gegenthema 17—36: Verhältnis des Menschen zur Natur (gnomisches Präsens, erklärend: denn, V. 18, 20)

1. 17—24: Lust und Trauer sind in ihm vereint;
2. 25—36: folgernd (darum, V. 25), daher seine Unrast.

III. Verbindung 37—48: begründende Definition.

Wesen des Menschen: selig-unselig.

Logisch-antithetische Konjunktionen leiten stets weiter; jeder Konstatierung folgt ein begründendes »denn« (V. 18, 20, 37), »darum« (V. 25), oder ein antithetisches »doch« (V. 32, 46). Ganz deutlich ist der dreiteilige Bau ausgebildet in den kurzen Gedankengedichten, welche die Hauptmasse der Lyrik dieser Periode ausmachen. Das Gedicht Vanini (1798) z. B. stellt sich in seinem Bau so dar:

1—3 Historische These (Ausruf, entrüstete Feststellung, dann imperfektischer Bericht),
4—8 Frage nach den Gründen dieser historischen Tatsache,
9—12 Antwort, gnomisches Präsens: rechtfertigende Erklärung (»doch«, aufgenommen durch »wie du«).

Hier trägt die Aufeinanderfolge der beiden Themen schon deutlich antithetischen Charakter: erschütternde Tatsache — erstaunte Frage, Reaktion; und die Lösung ist eine Synthese, deren Inhalt eine Resignation ist: Gutes und Böses ist vereint im Frieden der Natur. In manchen Gedichten geht diese dreigeteilte Struktur bis in den einzelnen Vers hinunter; »Sokrates und Alcibiades« z. B. gliedert sich äußerlich als dialogischer Monolog (Präsens) in Frage und Antwort (je eine Strophe), und in der diesmal ohne Konjunktionen vorgenommenen Entgegenstellung scheint sich das äußere Bild zu erschöpfen. Aber über jeder antithetischen Setzung schwebt eine im sprachlichen Material nicht ausgedrückte, geistige Synthese.

Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
Hohe Tugend versteht, wer in die Welt geblickt,
Und es neigen die Weisen
Oft am Ende zu Schönem sich.

Tiefstes-Lebendigstes, Tugend-Welt, Weisheit-Schönheit werden hier durch die vorausgegangene Strophe, die diese Sentenz zu einer Erfahrung des Sokrates macht, verbunden in drei Einheiten, deren Gemeinsames sich abstrakt etwa so sagen ließe: das Zentrum will zur Peripherie, zum Zentrum kommt, wer in der Peripherie war (Tugend-

Tiefstes: Zentrum, Lebendiges-Welt: Peripherie). Eine ähnliche letzte Verfeinerung des logischen Baus in der Strophe »Der gute Glaube« (1798):

> Schönes Leben! du liegst krank und das Herz ist mir
> Müd vom Weinen, und schon dämmert die Furcht in mir;
> Doch, doch kann ich nicht glauben,
> Daß du sterbest, so lang du liebst.

Auf den Bericht des Befundes antwortet die schmerzliche Empfindung des Dichters, die mit einer heftig erzwungenen Synthese (doch, doch) überwunden wird. Wo die Antithese eine polemische Bedeutung hat, tritt sie nicht gern dogmatisch auf, sondern ist meist eingeschränkt durch ein »vielleicht« oder »bald« (An die jungen Dichter); oder ist statt in schroffe Verneinung, in Frageform gebracht (An die Deutschen). Eine derartige Vorsicht ist charakteristisch für Gedichte, die, wie das schon in dem an die zweite Person der Mehrzahl gerichteten Aufruf liegt, aus dem persönlichen Bezirk heraustreten und die sich an die menschliche Gemeinschaft wenden. Auch wo er schroff-polemisch gegen die Umwelt empfindet, schränkt Hölderlin seine Worte aus Demut und Verantwortlichkeit ein.

In Gedichten, die Formungen von Ich-bezüglichen Erlebnissen sind, vollzieht sich der Ablauf dagegen völlig in dem dreigeteilten Rhythmus von Thesis-Antithesis-Synthesis; Lebenslauf (1798):

> Thesis: Hochauf strebte mein Geist,
> Antithesis: aber die Liebe zog
> Bald ihn nieder; das Leid beugt ihn gewaltiger;
> Synthesis: So durchlauf ich des Lebens
> Bogen und kehre, woher ich kam.

Aus der Feststellung der Vergangenheit (Imperfekt) und der Gegenwart (Präsens) ergibt sich eine beide vereinende Erkenntnis, die das Gestern, das Heute und auch das Morgen zu einem ungeteilten Organismus verbindet und damit »sich ins rechte denkt«. Die Art, wie die Wendungen eingeführt sind, entspricht meist derjenigen der formalistischen Logik, und geschieht durch »doch« und »aber«. Diese logisch-gegensätzliche Anknüpfung wird zuweilen auch da benutzt, wo inhaltlich nur eine Steigerung vorliegt; Ehmals und jetzt (1798):

> In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
> Des Abends weint ich; jetzt, da ich älter bin,
> Beginn' ich zweifelnd meinen Tag, doch
> Heilig und Heiter ist mir sein Ende.

Die Synthesis beginnt eigentlich schon mit »jetzt«, und an Stelle des »doch« erwartet man ein »und«. Umgekehrt »Ihre Genesung«, 1: Deine Freundin, Natur! leidet und schläft, und du Allbelebende säumst? . . . Hier steht ein einfaches parataktisches »und«, wo dem

Sinne nach eine antithetische Wendung einsetzt, die nach dem gewöhnlichen Gebrauch durch ein »doch« eingeleitet sein müßte. Ebenso »Abbitte«:

> O vergiß es, vergib! gleich dem Gewölke dort
> Vor dem friedlichen Mond geh' ich dahin, und du
> Ruhst und glänzest in deiner
> Schöne wieder, du süßes Licht!

Hier ist alles schon positiv genommen, auch die Antithesis; daher knüpft die Auflösung ruhig mit »und« an [1]). Aber trotz solcher Verschiebungen im Ablauf bleibt der Dreischritt auch da unverkennbar, wo logische Ausgleichungen stattfinden und jede konjunktionale Anknüpfung vermieden wird; z. B. »Die Heimat« (1798):

Thesis: 1. und 2: Bild,

Antithesis: 3. Ich-Wendung: Gleichheit mit dem Bild, 4. Ungleichheit damit,

Synthesis: Str. 2 Doppelfrage nach der Möglichkeit des Ausgleichs der Ungleichheit.

Sehr fein ist hier der Gang: Wendung von Außen nach Innen: Außen ist Glück und Heiterkeit, Innen Leid, also zurück nach Außen. Aber die Hoffnung ist nicht fest, sondern zage, die Lösung nicht positiv, sondern zweifelnd. So offenbart sich im Gange des Gedichts erschütternd der tiefste Konflikt des Dichters. Oft ist die Synthesis schwankend und zweifelnd, während sie ganz aufrecht und positiv gelingt, wo es sich nicht um Zuversicht für die Lösung der eigenen, sondern fremder Zerrissenheit handelt (Diotima, ed. Böhm II, 150). Vereinzelt wird der gewohnte Ablauf auch verkehrt, ohne daß dabei der typische dreiteilige Bau verloren ginge. In dem Gedicht »An ihren Genius« (1798) ist die Thesis in die Antithesis hineinverarbeitet und erscheint erst in der zweiten Hälfte des Gedichts. Der logische Gang ist so:

T.: Diotima lebt in einer fremden, unverständigen Umwelt.
A.: Bitte an ihren Genius, mit seinen Gaben sie darüber hinwegzubringen.
S.: Bis sie im Jenseits mit den Ihren vereint sein wird.

Der tatsächliche Gang des Gedichtes ist aber:

A.: Bitte an den Genius.
T.: Denn Diotima lebt in einer fremden Welt.
S.: Bis sie im Jenseits . . .

Dieser dreiteilige Bau wird mehr und mehr zu einem Charakteristikum der Hölderlinschen Gedichte. Am klarsten ist er zu erkennen

---

[1]) Ein ähnlicher Gebrauch: Menons Klage 45, An Eduard 9, Brot und Wein 46, 121, Empedokles 1.

in denjenigen Oden der Jahre 1799/1800, die den Charakter intimer lyrischer Dichtung haben; so z. B. in »Des Morgens«:

Thesis (Str. 1 und 2): die Natur als etwas unbeirrt Voraneilendes.

Antithesis (Str. 3 und 4): dagegen die Gebundenheit des Dichters.

Synthesis: der erste Versuch ihrer Herstellung (V. 9 ff.) durch die Bitte an die bewegte Natur, verweilend sich der menschlichen Determiniertheit anzupassen, erscheint als abgewiesen durch den unbeirrten Fortgang des Naturereignisses (aber, V. 15). Die Beruhigung gelingt endlich (V. 16—20) durch eine Art Selbstironie und Bescheidung auf menschliches Tun, wozu denn die Natur helfen mag.

Den gleichen Ablauf hat das Kontrastgedicht, die »Abendphantasie«, wo nach einer die Ruhe der Natur malenden Einleitung die Wendung zum Subjekt das ruhelose Ich einführt (»aber«, versteckt V. 9), welches sich endlich durch Erkenntnis seiner Beschränkung zu einer, wenn auch stark resignierenden, Synthese durchfindet. Diese Beruhigung gelingt auch erst nach zweimaligem Ansatz: der Versuch einer Lösung des Kontrastes durch geistiges Aufgehen in der Natur scheint von ihr selbst zurückgewiesen zu werden, und so muß der Schlaf als gegenwärtige, und das friedliche Alter als zukünftige, irdische Lösung gelten[1].

Scharf prägt sich in diesen beiden Oden die kontradiktorische Entgegensetzung des menschlichen Geistes gegen die außer ihm seiende Natur aus. Und die Art der Synthese offenbart, wie in dem Gedicht »Der Zeitgeist«, wieder den demütigen Sinn des Dichters:

Thesis (Str. 1 und 2): der Dichter bricht unter der Macht des Zeitgeistes zusammen.

Antithesis (Str. 3): sonst tat ihm derselbe Gott nur Gutes, so möge er auch diese Erschütterung zum Segen wenden.

Synthese (Str. 4 und 5): Überwindung der Furcht durch Erkenntnis und Lobpreis des Geistes; er ist nicht brutal, sondern stark.

Der Inhalt dieses zunächst formal deutlichen Dreischritts ist, wenn auch im wesentlichen auf das konkrete Erlebnis: Idyll in der Natur, Ruhelosigkeit des Ich, Beruhigung durch Bescheidung zu reduzieren, nicht eindeutig formulierbar. Der Geist erlebt sich als gegensätzlich zur Natur, empfindet aber in diesem antithetischen Prozeß zugleich schon eine Bewegung auf die Synthese hin, und muß diesem Triebe

[1]) Eine ähnliche Bescheidung auf eine irdische Lösung ist »Unter den Alpen gesungen«.

folgen, so oft er sich dichterisch ausspricht. In dem kleinen Gedicht, »Die Entschlafenen« ist diese Bewegung besonders deutlich; das hier zugrunde liegende Erlebnis sieht etwa so aus: der Dichter lebt im Liebesverband der Seinen, aber der Tod entreißt sie ihm. Doch im treuen Gedenken des überlebenden Dichters ist ihnen eine irdische, und in der Seligkeit eine himmlische Unsterblichkeit gesichert.

> Einen vergänglichen Tag lebt' ich und wuchs mit den Meinen,
> Eins ums andere schon schläft mir und fliehet dahin.
> Doch, ihr Schlafenden, wacht am Herzen mir, in verwandter
> Seele ruhet von euch mir das entfliehende Bild.
> Und lebendiger lebt ihr dort, wo des göttlichen Geistes
> Freude die Alternden all, alle die Toten verjüngt.

Der ganz knapp gegebenen antithetischen Themastellung folgt, da hierauf der Nachdruck des Gedichtes ruht, eine breitere Ausmalung der Synthese. Wie hier, erscheint die Erfüllung immer mehr in der Zukunft zu liegen (z. B. auch in »Ermunterung«). Gelingt sie schon gegenwärtig, so wird fast stets eine Resignation daraus [1]); und sie klingt nur heiter und hell, wo sie auf ein bürgerlich-behagliches Dasein beschränkt bleibt (epischer Einschlag) [2]). Das Problem der Schuld an dem allesentzweienden Zwiespalt zwischen Geist und Materie, die doch ihrem Wesen und Ursprung nach eine Einheit sind, bleibt für Hölderlin eine quälende Unbegreiflichkeit. Aber niemals erscheint an Stelle der noch so resignierenden Synthese ein Wort der Empörung oder Anklage. Auch wo er nicht begreift, beugt sich der Dichter dem göttlichen Walten [3]).

So sehr ist Hölderlin in diesem stets gleichartigen Ich-Erlebnis befangen, daß sich selbst in einem Widmungsgedicht (An die Prinzessin Auguste von Homburg) die gewohnte antithetische Einstellung findet [4]). Ein den besonderen Zwecken der Ode entsprechender Eingang und ein galanter Schluß umrahmen den Dreischritt, der über die Antithese zwischen dem geheimnisvoll gärenden Zeitalter und der Beschränktheit des Dichters hinführt zu einer Synthese in der Behauptung seiner Würde als eines, dem ein Gott die Sprache gab. Dabei sind Eingang und Schluß aber organisch mit dem Hauptteil verbunden; ersterer durch konjunktionale Anschließung mit einem vage antithetischen »doch« (V. 9), das aber erst in die Thesis führt; der Schluß durch Weiterführung des synthetischen Gedankens vom Besondern zum Allgemeinen.

---

[1]) Z. B. »Rückkehr in die Heimat«.

[2]) Der Winter.

[3]) Vgl. auch »An Eduard«.

[4]) Der Dichter schließt die Ode mit einem Wunsche für sich selbst, nicht etwa für die Prinzessin, der ja die Vollkommenheit zugeteilt wird.

Die Weiterleitung von einer Stufe zur andern geschieht auch sonst, wie schon früher, meist durch Konjunktionen, durch »aber, doch, denn«. Letzteres wird vor allem auch — und dieser Gebrauch ist geradezu ein besonderes Charakteristikum der gedanklichen Abwicklung in Hölderlins Gedichten — zur Überleitung vom Bedingten zum Unbedingten, vom Anekdotischen zum Gnomischen benutzt, etwa wie in der Ode »An die Fürstin von Dessau«:

»O theuer warst du, Priesterin! da Du dort
Im Stillen göttlich Feuer behütetest;
Doch theurer heute, da du Zeiten
Unter den Zeitlichen segnend feierst.

Denn wo die Reinen wandeln, vernehmlicher
Ist da der Geist, und offen und heiter blühn
Des Lebens dämmernde Gestalten
Da, wo ein sicheres Licht erscheinet.«

In dieser Funktion findet sich das zu einer allgemeingültigen Erkenntnis überleitende »denn« fast in jedem Gedicht dieser Periode. Häufig werden solche Konjunktionen auch in der Konstruktion versteckt; Gesang der Deutschen, V. 9:

»Du Land des hohen ernsteren Genius!
Du Land der Liebe: Bin ich der deine schon,
Oft zürnt' ich weinend, daß du immer
Blöde die eigene Seele läugnest;«

hier ist der logische Gang: wenn ich auch der deine bin, dennoch zürnt' ich oft weinend, daß usw.

In derartigen hymnischen Gedichten gelingt die Synthese nicht immer so rein wie in dem angeführten, wo sich das verkannte Deutschland sogar dem strahlenden Hellas gegenüber behauptet, und ein letzter Zweifel des Dichters sich nur in demütiger rhetorischer Frage kundzutun wagt. In dem andern vaterländischen Gedicht »An die Deutschen«, kommt aus der gleichen Antithese eine Synthese überhaupt nicht zustande, und die Trauer behauptet sich zum Schluß. Solche ganz negativ ausklingenden Gedichte bilden zwar durchaus eine Ausnahme, aber es gibt doch, bei formal gleichbleibendem Dreischritt, einige Synthesen, deren Inhalt nicht viel positiver ist. Die Ode »Mein Eigentum« bringt es von der Gegensätzlichkeit der in ihrer Fruchtbarkeit freudigen Landschaft und der Verlassenheit des Dichters nur zu einer Bitte an die Götter, ihn wenigstens nicht geringer zu bedenken als andere Menschen. Ähnlich schließt die zweite Fassung von »Die Heimat« mit einer fast fatalistischen Ergebung in den unbegreiflichen Willen der Götter. Diese Gedichte stammen sämtlich aus der an Depressionen reichen Zeit vom Herbst 1799 bis zu dem des Jahres 1800 und zeugen von dem harten Schicksal, das den Dichter gerade zu dieser Zeit heim-

suchte. — Gelegentlich hat der Bau der Gedichte, wenn er auch dreiteilig bleibt, keinen synthetischen Charakter. So in »Die Götter«, wo zwischen zwei gleichen, nur im Inhalt gesteigerten Sätzen, ein antithetischer (moll-) Zwischensatz steht. Oder in der Ode »Der gefesselte Strom«, wo Aufforderung, Erfüllung und hymnische Deutung sich in gleichmäßiger Steigerung folgen. Um diese ganze Erscheinung richtig einzuschätzen, ist es notwendig zu wissen, ob der Bau der Oden Hölderlins als bewußte Gruppierung eines konstruierenden Geistes zu gelten hat oder als spontaner Ablauf eines Gefühlserlebnisses, das sich stets gleichmäßig bildet und sich vollzieht, in gleichartiger Bewegung über die antithetische Stellung des dichterischen Subjekts gegen die objektive Welt, bis zu einer Synthese, in der das Gedicht gipfelt?

Es ist bekannt, daß die Ode eine der wenigen lyrischen Kunstformen in der Geschichte der deutschen Dichtung ist, für welche die theoretische und produktive Tradition einen bestimmten Aufbau forderte, während z. B. beim Liede dem Dichter darin völlige Freiheit gestattet war. Eine Konvention für den Bau der Gedichte, die man Oden nannte, gab es schon im 17. Jahrhundert [1]). Die als Kunstdichtung *par excellence* geltende »pindarische Ode« mußte stets dreiteilig gebaut sein; Strophe, Antistrophe und Epode folgten sich [2]). Dieser Odentypus, nach dem Vorbild der französischen, zeitgenössischen Lyrik, vor allem dem Ronsards gebildet, fand in Andreas Gryphius seinen klassischen Dichter. Er führte parallel mit der metrischen Gliederung eine syntaktische ein; derart, daß eine in gehäuften Vordersätzen mit »sofern, wann« ausgesprochene Bedingung in einem unverhältnismäßig kurzen Schluß ihre Lösung findet [3]). Bei der Erneuerung dieser in der Hofdichtung des 18. Jahrhunderts verflachten Form durch Gottsched und seinen Kreis [4]) wurde die starre Folge gelockert und ersetzt durch einen Ablauf, der mehr dem aus spontanem Affekt in

---

[1]) Dabei ist allerdings zu bedenken, daß Begriff und Typus der Ode im 17. Jahrhundert einigermaßen verschieden von denen um 1800 waren. Opitz verstand darunter noch ein in Lied-Strophen abgeteiltes Gedicht, das nur durch kunstvollere Reimstellung und gehobene Diktion als Ode gekennzeichnet war.

[2]) Opitz, deutsche Poeterey, 49.

[3]) Diese Manier wurde von Christ. Weise (Der grünenden Jugend überflüssige Gedanken, Neudruck 242, 122), Menantes und Joh. Georg Neukirch (vgl auch seine Ablehnung dieser Dichtung der »Pedanten« in den »Anfangs-Gründen zur Reinen Teutschen Poesie«, Halle 1724, 878 f.) parodiert. Vgl. Keppeler, Die pindarische Ode in der deutschen Poesie des 17. u. 18. Jahrh. Diss. Tübingen 1911, S. 1 f.

[4]) Oden der Deutschen Gesellschaft in Leipzig 1728. — Das Muster war auch hier wieder ein Franzose, Houdart de la Motte, dessen »*Discours sur la poésie en général et sur l'ode en particulier*« (Amsterdam 1707) der Sammlung in einer Übersetzung von Joh. Fr. May voranstand.

kühner Diktion (»*hardiesse du langage*«) zum Erhabenen (»*sublime*«) emporsteigenden Gefühl angepaßt war: an Stelle der klassischen Dreiteilung tritt eine beliebig ausgedehnte Folge von breiten Reimstrophen, und der innere Ablauf vollzieht sich so, daß einem aus rhetorischen Fragen bestehenden erregten Eingang die Ausmalung des zu besingenden Objekts folgt, an der sich die Begeisterung des Dichters neu entzündet; sie besinnt sich aber auf einen ersten Höhepunkt (»Wie ist mir?«) und eilt dann zur höchsten Steigerung hin, mit der die Ode schließt. Hier bestand der Bau also aus einer dynamischen Verschiebung, da sie bestimmt wurde durch den größeren oder geringeren Grad des Enthusiasmus.

Dieser modifizierte Typus der pindarischen Ode zeigt deutlich den Einfluß einer Theorie, die in der Lockerung des Baus noch weiter gegangen war und einen »*beau désordre*« geradezu für den feinsten Reiz dieser lyrischen Form erklärt hatte. Dieser glücklich formulierte Gedanke Boileaus [1]) hat bis weit in das 18. Jahrhundert hinein dem Odentypus und seiner Theorie die Richtung gewiesen. Die Geschichte dieses Begriffs gipfelt in der Auslegung von Moses Mendelssohn anläßlich seiner Kritik der Karschinschen Gedichte [2]), wo dargelegt wird: die Ordnung aller andern lyrischen Kunstdichtung sei im wesentlichen vom Intellekt bestimmt, möge sie nun historisch, topisch oder lehrhaft sein. Die Ordnung der Ode hingegen sei die der begeisterten Einbildungskraft. »So wie in einer begeisterten Einbildungskraft die Begriffe nacheinander den höchsten Grad der Lebhaftigkeit erlangen: ebenso und nicht anders müssen sie in der Ode aufeinander folgen.« Die schöne Unordnung entstehe nun daraus, daß der Odendichter die Mittelbegriffe, »welche die Glieder miteinander verbinden, aber selbst nicht den höchsten Grad der Lebhaftigkeit besitzen«, überspringt.

Der dynamische Charakter der Odenstruktur ist hier erweitert durch ein rhythmisches Element. Es kommt nicht mehr allein auf ein Anschwellen des Enthusiasmus bis zu einem Höhepunkt hin an; sondern vor allem auch auf die in deutlichen Einschnitten spürbaren Sprünge, welche dem Enthusiasmus eine progressive Steigerung geben. Mendelssohn denkt sich aber auch diesen Ablauf als das Ergebnis eines konstruktiv vorgehenden Geistes. Die Schwierigkeit für den Odendichter liegt für ihn darin, das »Werk der Begeisterung« mit dem vernunftmäßig zurechtgelegten Plan der Ode zu vereinen. Somit stellt sich der Charakter der in diese Tradition gehörigen Ode in ihrer rhythmisch-dynamischen Struktur wesentlich als ein architektonischer

---

[1]) Art Poétique, II. Gesang.

[2]) 275. Literaturbrief, Ges. Schr. 1844. 4, II. 431.

dar, der das Zeichen der konstruierenden Vernunft deutlich in sich trägt. Lessings prosaische Odenentwürfe sind ihr klassisches Beispiel.

Man erkennt sofort, daß es sich bei Hölderlin um eine grundsätzlich andere Art des lyrischen Ablaufs handelt. Hier treibt sich nicht ein in seiner Richtung stets gleichbleibender Enthusiasmus in stetig wachsenden Sprüngen zu einem Höhepunkt empor; sondern aus einem Thema löst sich ein anderes, zum ersten kontrastierenden, bis endlich ein drittes Thema beide zu einer Einheit bindet. Das dynamische Verhältnis dieses Schlusses zu den beiden vorangehenden Teilen ist jeweils verschieden: er kann Jubel und Feier, aber auch Resignation oder Trauer sein. Ein derartiger Ablauf wird bestimmt durch harmonische Verschiebungen, nicht durch rhythmisch-dynamische. Es kommt dabei nicht auf dynamische Differenziertheit an, sondern auf eine der Gefühlsfärbung. Nicht folgt ein stärkeres Element einem schwächeren, und leitet zu dem nächsten wiederum stärkeren über; sondern ein positives wird abgelöst durch ein negatives, ein trauriges durch ein heiteres, ein chaotisches durch ein geformtes, bis eine Synthese beide vereinigt, den Kontrast löst und so das Gedicht beschließt. Dabei hebt sich jeder Teil formal und inhaltlich rein vom andern ab, selbst dort, wo unmerkliche Übergänge weiterleiten[1]. Ihrem Wesen nach ist diese Struktur musikalisch. Daß der dreiteilige Ablauf sich inhaltlich immer gleichartig darstellt, liegt im Wesen Hölderlins begründet. So decken sich hier das dichterische Erlebnis und seine sinnliche Form so vollkommen, wie es nur im höchsten Kunstwerk gelingt.

Für die Gattung der Ode war damit ein vollkommener Typus erreicht. Die ursprünglich streng objektive lyrische Form war schon in der Hand Klopstocks zu einem Ausdrucksmittel völlig subjektiver, intimer Erlebnisse geworden; aber der allzu eigenwillige Enthusiasmus sprengte hier schließlich die traditionelle Bindung, anstatt sie zu entwickeln und zu ihrer Höhe zu führen, so daß auf dem Höhepunkt von Klopstocks Dichten eine neue, hymnische Form von größerer Lockerkeit sie ersetzte, und die Ode nur noch in der beschreibenden, und trotz aller Emphase wesentlich gedanklichen Form weiterlebte, wie sie Ramler und Voß nach dem Muster des Horaz pflegten. Erst Hölderlin nimmt die Bemühungen Klopstocks wieder auf und führt die reine Ode hinauf zu einem Typus, der seine Vollendung darin hat, daß eine objektiv geschlossene Form zum völlig konformen dichterischen Ausdrucksmittel eines ganz subjektiven Erlebnisses wird. Darin hat ihn kein deutscher Dichter übertroffen, auch Platen nicht.

---

[1]) Das bemerkte schon Volkelt (Im neuen Reich 1880. II, 385) richtig.

* * *

Neben der Ode entwickelte Hölderlin jetzt vor allem eine weitere lyrische Kunstform, zu der gleichfalls in der vorhergehenden Periode die ersten Ansätze gemacht worden waren: die Elegie. Daß diese sehr umfangreichen Gedichte, die einen von der Ode völlig verschiedenen gefühlsmäßigen und formalen Charakter haben, auch einen andersartigen Bau zeigen, versteht sich von selbst. Epische und lyrische Elemente lösen sich hier ab, der Erzählung eines Hergangs folgt ein Gefühlsausbruch, der wieder zu objektiven Partien überleitet. In großen Abschnitten, die teilweise selbst von Hölderlin numeriert sind, breitet sich das Gedicht aus; jeder Teil steht zum Ganzen in dem Verhältnis eines gesonderten, aber von einem gemeinsamen Zentrum ausgehenden Strahles. Zwar stellen oft Konjunktionen, wie in den Oden, äußerlich einen logischen Fortgang her (»aber, denn, so«)[1]. Aber ebenso oft knüpft eine epische Erzählung ruhig an, oder springt ein Ausruf auf einen neuen Teil über. In Wirklichkeit setzt meist jeder Abschnitt an einem ganz anderen Punkte des gleichen Erlebniskomplexes ein, und zwar so, daß jedes neu hinzukommende Glied aus einem andern Bezirk der sinnlichen Welt oder des Gefühls neue, innerlich aber verwandte Elemente hinzuträgt. Diese Form — in der Geschichte der Elegie durchaus neu — entspricht völlig der musikalischen Kunstform, wie sie in der Sonate oder in der Symphonie vorliegt, die ebenfalls in an sich verschiedenartigen und auch äußerlich getrennten Sätzen ein zusammengehöriges Erlebnis zyklisch umfaßt.

Die umfangreichen Erlebniskomplexe dieser zyklischen Gedichte Hölderlins sind in kompliziertem Aufbau gegliedert. Wie zu erwarten, zeigen auch sie den gleichen Fortgang von der Thesis über die Antithesis zur Synthesis, nur daß hier diese dreifache Gliederung nicht so augenscheinlich ist wie in den durchsichtigeren Oden. Die Gegensätzlichkeit von Natur und Geist, die sich endlich beruhigt, ist der immer gleiche Kern von Hölderlins Erlebnissen, und wo er sich dichterisch formt, scheint überall dieses Zentralproblem durch. Die neun Sätze von »Menons Klagen« stellen sich, von innen gesehen, so dar:

Einleitung. 1. Ruheloses Umherirren des trauernden Dichters.
2. Resignation will nicht gelingen, da die Hoffnung wach geblieben ist.

Überleitung. 3. Denn das Bild des vergangenen Glückes leuchtet ihm auch jetzt noch.

Thesis. 4. Schilderung des Liebesidylls. Daran wird die leidvolle Gegenwart von neuem deutlich.

---

[1]) S. Menons Klagen V. 43, 73, 109; Archipelagus V. 54, 86, 104, 125, 136, 179, 241, 278; Stutgard V. 19, 37, 55, 73; Brod und Wein V. 109.

	5. Grund seines Unglücks: die Isoliertheit.
Antithesis.	6. Doch selbst die Götterlosen wird einst die göttliche Gewalt zu schönerem Leben erwecken.
	7. Diotima. Anrufung und Klage.
	8. Ihre Vollkommenheit ist unwandelbar, an ihr richtet sich des Dichters Enthusiasmus auf.
Synthesis.	9. Begeisterter Ausblick, Vision einer glücklichen Zukunft.

Man sieht, jeder der drei Hauptabschnitte ist untergeteilt in je zwei Themen, die miteinander kontrastieren, so daß überall eine lebhafte Bewegung zustande kommt.

Noch kunstvoller verläuft das wieder von der Thesis über die Antithesis zur Synthesis sich bewegende Gedicht in der größten lyrischen Dichtung Hölderlins, dem »Archipelagus«. Hier ist vor allem die breit ausholende Thesis, welche das Heldenleben des griechischen Volkes erzählt, sehr fein aufgebaut; das Thema wird abgelöst durch ein antithetisches Gegenthema, es folgt ein schwerwiegender Mittelsatz, um den dieser ganze Teil gruppiert ist; und den Beschluß macht das erste Thema, jetzt aber bedeutend verstärkt. Das große Gedicht ist nicht, wie alle andern symphonischen Dichtungen, vom Dichter selbst in Abschnitte eingeteilt; aber die einzelnen Teile heben sich sehr deutlich voneinander ab[1]), und das Ganze stellt sich in seinem Aufbau so dar:

	Einleitung.	1. Ewige Jugend des Archipelagus.
		2. Immer junge Götterkräfte nähren ihn.
	Überleitung.	3. Doch klagt der Einsame um seinen verstorbenen Herrn.
Thesis.	Thema.	4. Das glückliche Griechenland.
	Gegenthema.	5. Die Perser.
		6. Ihr Anzug.
	Mittelsatz.	7. Salamis.
	Thema verst.	8. 9. Neue Blüte Griechenlands.
	Antithesis.	10. Totenklage des Dichters.
		11. Chaos der Gegenwart.
	Synthesis.	12. Hoffnung auf schönere Zukunft.
	Ausklang.	13. Bis dahin möge Griechenland schlafen und der Archipelagus sei Bürge seiner Wiederkehr.

Wie in »Menons Klagen« beginnt das Gedicht nicht unmittelbar mit der Thesis, sondern ist eingeleitet mit einem breiten lyrischen Satz;

---

[1]) Die Hellingrathsche Ausgabe deutet die einzelnen Sätze durch Zwischenräume an. Ein weiterer Absatz ist vor V. 241 und 246 zu machen.

und lyrisch ist auch der Ausklang. Typisch für die Gleichförmigkeit des Hölderlinschen Erlebnisses ist der Umstand, daß die Wendung, welche das dichterische Subjekt als selbständiges Element einführt, antithetischen Charakter hat; aber nicht auf das Ich beschränkt bleibt, sondern — so sehr ist jedes wichtige Erlebnis jetzt eines der Gemeinschaft — die ganze zeitliche und menschliche Gemeinschaft, welcher der Dichter angehört, mit hineinzieht. Ähnlich, und noch klarer, ist der Bau der »Heimkunft« und von »Brod und Wein«, während der überwiegend epische Charakter von »Stutgard« (Herbstfeier) einen wesentlich andern Aufbau zur Folge hat:

1. Schönes Wetter nach dem Regen.
2. Verlangen nach der Herbstfeier.
3. Aufbruch dazu.
4. Die Wanderung.
5. Ankunft in Stutgard.
6. Die Feier.

In rein erzählendem Fortschreiten werden hier nacheinander immer neue Objekte des Enthusiasmus herangezogen (Heimat, Freunde, Heroen, Götter) und in ihrer Versammlung erreicht er seinen Höhepunkt. Die Lösung aller Gegensätzlichkeit erspart die Bemühung um eine Synthese, und so wird das Gedicht von einer Heiterkeit und Leichtigkeit getragen, die bei Hölderlin durchaus ungewöhnlich ist.

Der dreiteilige Bau ist, wie gezeigt wurde, sehr charakteristisch für die Kunstform der Gedichte Hölderlins, und die Aufzeigung seiner Inhalte gibt außerordentliche Aufschlüsse über die Psyche des Dichters. Die Wichtigkeit dieser Erscheinung wurde bisher nur von Wilh. Michel (Fr. Hölderlin, München 1912, S. 45—51) erkannt, der dem Dreischritt, welchen er an Gedichten aus der Spätzeit (1800) feststellt, einen wesentlichen pantheistischen Grund und Inhalt gibt: Form-Chaos-Friede des Alls. Man wird dafür besser Natur-Geist und vollkommene Einheit beider als Inhalte dieses zunächst formal deutlichen Dreischrittes setzen. Jedes Erlebnis in der Welt außer ihm zieht den Dichter nicht mit in Befreiung, sondern wirft ihn auf sein Leben zurück, das sich nicht in Einigkeit mit der Empirie empfindet und doch keine andere Sehnsucht hat, als die nach Einigkeit mit allem Sein (für Hölderlin = Natur). Das ist für ihn keine Aufgabe der Erkenntnis, der Bruch ist nicht auf spekulativem Wege zu heilen; sondern ein impulsives Bedürfnis seiner Psyche verlangt immer wieder nach einer Versöhnung mit dem außer ihm Seienden. Auffallend aber ist, wie sehr dieser im Bau des einzelnen Gedichtes sich zeigende, immer wiederholte Ablauf des zur Form werdenden Erlebnisses der Formel gleicht, welche die dialektische Methode der zeitgenössischen Philosophie für die Selbst-

bewegung der Begriffe fand. Diese Erklärung stellte den Versuch dar, die Widersprüche des Denkens dadurch zu beseitigen, daß man sie geradezu als die es bewegende Kraft ausgab, und damit identisch mit sich selbst machte. Sie bildet bekanntlich den Kern der Hegelschen Methode zur Erkenntnis schlechthin. Kants Antinomienlehre faßte schon das Problem des Widerspruchs in ähnlichem Sinne, und bei Fichte fand es zuerst seine klassische Formel: Thesis-Antithesis-Synthesis. Bei ihm stehen sich Thesis und Antithesis freilich noch unverbunden gegenüber, nicht auseinander deduziert, sondern als selbständige Prinzipien gegeben; seine Herstellung der Synthese durch syntaktische Vereinigung der beiden Thesen in einem Doppelsatz ermöglichte zwar eine widerspruchslose Verbindung, doch blieb sie sehr schwankend und ohne letzte Auflösung. Schelling glaubte den seiner Ansicht nach nur scheinbar existierenden Widerspruch durch Einfügung des entsprechenden Mittelbegriffs beseitigen zu können. Bei Hegel aber wurde der Widerspruch als Element der begrifflich-antithetischen Bewegung selbst gefaßt; er wird absolut identisch mit sich selbst, und so ist jeder Gegensatz überwunden. Der Begriff als alleinige Substanz vollführt mit seiner Selbstbewegung den einzigen Prozeß des Geistes, der sich sogar objektiv vor dem Bewußtsein des denkenden Subjekt abspielt, und zwar in der Folge: von der Thesis über die Antithesis zur Synthesis[1]). Hölderlin hatte in Jena Fichte gehört[2]) und war mit dessen Dialektik vertraut[3]). Er wird die philosophische Überzeugung mitgenommen haben, daß unsere Denktätigkeit sich in der Bahn: Satz, Gegensatz, Zusammenschluß vollzieht; Hegel, der in diesem Punkte offenbar Fichtes Schüler war, zeigt die Grundlage seiner Dialektik in seiner Jenaer Zeit deutlich ausgebildet[4]) und im philosophischen Gespräch mit Hölderlin hat dieser Kern seines Systems zweifellos schon die größte Rolle gespielt.

Zwischen diesem dialektischen Charakter der zeitgenössischen Philosophie und dem gleichartigen Bau Hölderlinscher Gedichte besteht sicherlich eine wichtige Beziehung. Wie in der Form ist seine Dichtung der Philosophie auch verwandt in den inhaltlichen Bedingt-

---

[1]) Vgl. E. v. Hartmann: Über die dialekt. Methode, Berlin 1868. Dilthey: Jugendgeschichte Hegels, S. 52 ff.; vgl. auch Georg Lasson: Was heißt Hegelianismus?, Berlin 1916.

[2]) Vgl. seine Briefe an Neuffer, 19. Jan. 1895, Hegel 26. Jan. 1895, den Bruder 13. April 1895.

[3]) Die wichtigsten hierhergehörigen Stellen in Fichtes Schriften sind: Sämtl. Werke 1845 I. 113, 115, 224 ff., 336 f.

[4]) Vgl. Hegels erstes System, herausg. von Ehrenberg und Link, Heidelberg 1915. — Die hier veröffentlichten Entwürfe stammen zwar erst aus der Jenaer Zeit, aber ihre Grundlagen reichen zweifellos weiter zurück.

heiten. Für die zeitgenössische Philosophie waren es im wesentlichen diese: der glück- und leidlosen, weil ungeistigen Natur, wird der Geist als Gegenpart gegenüber gestellt, der im Gegensatz leidempfindlich ist, und der es in der sittlich-religiösen Freiheit zu einer Synthese von Natur und Geist bringen muß. Das war auch für Hölderlin der Konflikt und die aufgegebene Lösung[1]). Natur war ihm im Grunde alles außer ihm Seiende. Er liebte sie, verehrte sie mit religiöser Scheu; aber er empfand auch in allen Erlebnissen den quälenden Zwiespalt zwischen sich und ihr, den zu lösen ein schon einmal Geleistetes erreichen hieß: das griechische Menschheitsideal. Für ihn, wie für Schiller war hier in Griechenland bei völliger Synthese von Natur und Geist eine bisher unerhörte und späterhin verlorene Totalität erreicht worden[2]). Die Gegenwart ist durch diesen Zwiespalt zerrissen und darum Chaos, während Griechenland alle Gaben der göttlichen Harmonie hatte. Der immer mehr mit seiner Zeit und der vaterländischen Gemeinschaft empfindende Dichter versucht stets von neuem zu einer Synthese zu gelangen zwischen diesen beiden Erlebnissen, die sich doch aufeinanderhin zu bewegen scheinen. Meist scheint die Lösung nur individuell durch den Enthusiasmus möglich zu sein, der sich eine Vereinigung beider in goldener Zukunft ausmalt. Aber abgesehen von dem wechselnden Ideengehalt nimmt Hölderlins Wesen fast in jedem Gedicht die gleiche dreiteilige Bewegung, welche ebenso, wie aus der gedanklichen Analyse, aus den formalen Trägern, hier aus dem Bau, sichtbar wird; und so erkennen läßt, daß der charakteristische dreiteilige Ablauf seiner lyrischen Gedichte nicht die bewußte Konstruktion eines intellektualistischen Geistes ist (wie etwa bei Lessing oder gelegentlich bei Schiller); sondern: daß aus einem stets gleichartigen Erlebnisse, dem der Gegensätzlichkeit von Natur und Geist, Chaos und Form und ihrer Synthese als einer ewigen Aufgabe seines Wesens, ihm die spontane Nötigung zu einer derartigen dichterischen Form immer wieder erwuchs.

An dieser Einsicht wird der notwendige Zusammenhang der Gedichtform Hölderlins mit seinem individuellen Wesen besonders deutlich.

---

[1]) Vgl. dazu Zinkernagel: Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion, Straßburg 1907, S. 202; vor allem S. 205 f.

[2]) Über diese Idee im Hyperion, vgl. Zinkernagel, a. a. O. S. 199.

XIII.

Die Grade der lyrischen Formung.

Von

Friedrich Sieburg.

Dem Andenken Norberts von Hellingrath.

Das Wesentliche meiner Aufgabe, das Gedicht zu erklären, um damit Einsichten ins Formproblem überhaupt zu gewinnen, liegt vor allem in der Beschränkung auf das, was wir als das eigentliche dichterische Element ansehen, auf das Wort. Von den vielen Versuchen, das Wesen des Dichterischen zu deuten, ist dieser der nächstliegende, wenn auch ungebräuchlichste. Die Gründe hierfür sind zahlreich und liegen in der Art heutiger, ästhetischer und geschichtlicher Arbeit überhaupt. Der wissenschaftliche Apparat hat eine solche Durchbildung erfahren, daß er beinahe zum Selbstzweck geworden ist und seine eigentlichen Objekte und Zwecke, die Gestalten und Gebilde, fast zu Anlässen herabgesunken sind. Hält man den Umstand dazu, daß diese Vermischung und Verwechslung von Wesen und Beziehung weitaus am stärksten in der Geschichte und Erkenntnis der Dichtung herrscht, so wird man sagen müssen, daß im deutschen Bewußtsein das Gefühl für die Absolutheit des Wortes als des dichterischen Elementes den gebührenden Platz nicht einnimmt.

Die Entwicklung.

Freilich liegen die Gründe hierfür in der Entwicklung der deutschen Versdichtung überhaupt. Der deutsche Geist hat sich seinen Sprachkörper, der heute als etwas Selbstverständliches vor uns liegt, erst in harter, bewußter Arbeit erobern müssen. Seitdem man durch Luthers Tat überhaupt von einer einheitlichen deutschen Sprache reden konnte, gingen Jahrhunderte mühsamer Tätigkeit dahin, in denen brave Handwerker, kritische Ordner und wohl auch seltene, schwach durchklingende Sänger durch Schaffung einer Literatur den Boden für den dichterischen Sprachkörper vorbereiteten. Das Verdienst der so öde anmutenden barocken und rationalistischen Jahrhunderte darf nicht

unterschätzt werden. Freilich, die große Gestalt, das große Erlebnis werden wir in dieser Zeit vergebens suchen. Die beiden wichtigsten Repräsentanten dieses Bildungszeitalters waren nicht von innen heraus durch ein Erlebnis in Bewegung gesetzt, das sie sich zu entwickeln zwang. Ihnen genügte es, nach außen zu greifen und einzubeziehen, was schon geformt bei den Fremden vorlag, zu ordnen, was nach dem Verlust des lebendigen Mittelpunktes durcheinander wirbelte. Sie hatten es nicht mit dem Leben, sondern mit der Literatur zu tun, sie suchten nicht das Lebendige, sondern die Regel. Opitz und Gottsched waren keine Gestalten, sondern lediglich Köpfe, die nicht durch Begeisterung, sondern durch Vernunft bewegt wurden. Verstreute einsame Poeten, Paulus Gerhardt, Flemming, Angelus Silesius, Günther, die einen unmittelbaren, seelischen Kontakt mit dem Leben hatten, konnten keine Repräsentanten werden und blieben Einzelfälle. Zwischen Seele und Welt stand bergehoch ein Wust von halbfertiger Bildung, nachbarlichem Einfluß, barocken Ornamenten und rationalistischen Vorstellungen. Kein dichterischer Charakter stand auf, der, vom Erlebnis erschüttert, Kraft gehabt hätte, diesen Wust zu verwandeln und die Welt zu formen. Was blieb übrig, als diese Lebens- und Bildungswildnisse zu ordnen, und durch Aufstellung von Gesetz, Regel und Muster eine Beziehung zu gewinnen. So konnte denn auch mangels des Grunderlebnisses keine lebendige Sprachform geboren werden. Aber an Stelle organischen Wachstums traten große mechanische Gewinne. Die Bildungssprache gewann durch Begrenzung, Ordnung und Vergleich an Ausdrucksfähigkeit, Reinheit und Biegsamkeit im reichsten Maße. Freilich, das Göttliche, das nicht da war, konnte durch keine noch so gründliche, kritische Arbeit aus dem Vorhandenen abstrahiert werden, und so blieb die Entwicklung der Sprache im Rahmen des Rhetorischen, wie die ganze mühevoll geschaffene Literatur nur Allegorie blieb und ein relatives Dasein hatte. Erst bei Klopstock bricht das Erlebnis durch, das ihn befähigte, die rhetorische Sprache in eine lebendig dichterische zu verwandeln. Dialektisch angebahnt durch Bodmer und Breitinger, setzte sein Auftreten die Begeisterung, die dichterische Bewegung, das Weltgefühl wieder in ihr ewiges Recht ein. Sein religiöses Seelenerlebnis einerseits und sein antikes Formerlebnis anderseits befruchtete das Wort mit lebendigem Feuer. Mit Klopstock beginnt die neue Form. Er erschuf den dichterischen Sprachkörper; er, dem die Antike nicht ein Bildungsanhängsel, sondern ein Element seines Wesens und Erlebens war, machte die deutsche Sprache fähig, organisches Wachstum zu treiben, Verkörperung und Wesen zu leisten und Gebilde ewiger Geltung hervorzubringen. Er hinterließ ein sprachliches Niveau, das noch heute

gültig ist. Das Erlebnis der griechischen Form war bei dieser Tat ausschlaggebend, wie es auch seinen größeren und bewußteren Nachfolger, Hölderlin, endgültig bestimmte. Dieser bildet in seiner äußersten Anspannung des Sprachmöglichen, in seiner radikalen Handhabung des einzelnen Wortes als dichterischer Einheit den Gipfel, den der lyrische Stil nach raschem Aufstieg erreichte. Schwankungen blieben mit dem Wechsel weltanschaulicher Bewußtseinsinhalte nicht aus. Die Romantik schon verlies diese aus dem antiken Erlebnis gewonnene Tradition gemäß ihrer christlichen Ideologie, indem sie durch die Hervorholung der gotischen Vorstellungswelt einerseits und des Volksliedes anderseits [1]) auch den lyrischen Stil lockerte und die große Form entsprechend ihrer auflösenden Tendenz zurückdrängte. Hölderlin und der reife Goethe auf der einen Seite und die Romantik auf der anderen Seite können als Typen für den Widerstreit innerhalb des dichterischen Sprachgeistes überhaupt gelten. Der Kampf, notwendig durch Weltanschauung und Temperament, der natürlich auf der ungleich breiteren Grundlage des antiken oder christlichen Lebensgefühls überhaupt geführt wurde, ist nie verstummt, wobei er in unseren Tagen durch Nietzsche seine deutlichste Formulierung erhielt. Diesem Bewußtseinsstreit parallel laufend hat sich der Sprachleib entwickelt und abgestuft und zwar von Klopstock, Goethe und Hölderlin über die Romantiker, Eichendorff, Platen, Hebbel, die Annette und C. F. Meyer zu Stefan George, bis endlich die jüngste, die expressionistische Lyrik ganz neue sprachliche Probleme stellte.

Das Objekt der Formung.

Um den wichtigsten Begriff der Untersuchung, das Wesen des Wortes als des dichterischen Elementes, klarzustellen, ist es nötig weit auszuholen. Wobei man sich hüten muß, Technik und Material zu verwechseln. Ich setze Material gleich mit dem künstlerischen Element, während der übliche Begriff des Materials für mich gleich Technik ist. Geht eine Technik über das Material hinaus, ist der Bannkreis der Kunst durchbrochen. Dies ist die Gefahr alles Barocken. Mit der Gestaltung des Materials ist alle künstlerische Arbeit getan. Darüber

[1]) Schon Herder inaugurierte eine einseitige Vorstellung von Lyrik, auf die im wesentlichen noch immer die übliche populäre Anschauung zurückgeht. Er pries als Kennzeichen der wahren Dichtung das naturmäßig Unbewußte und Ungebundene und zwang auch der strengsten Kunstform diese Merkmale auf, indem er in Pindar, Dante usw. das Dunkle, Rauschartige auf Kosten des Geformten in den Vordergrund rückte.

hinaus wirken hieße aus der Kunst ein Spiel, aus der Notwendigkeit eine Not oder aus der Freiheit eine Willkür machen. Man muß sich hüten, in diesen Gedankenkreis einen psychologischen Begriff hineinzutragen, die Verwirrung nähme sonst kein Ende. Die Begriffe des Materials (d. h. des künstlerischen Elementes) und der Geformtheit (d. h. des geformten Elementes) müssen genügen. Das Wesen des Gedichtes also definiert sich folgendermaßen: das Wort ist das Material des Dichterischen, d. h. das dichterische Element, seine Technik ist die Syntax.

Das Gedicht ist die Gestaltung des Wortes, also nicht etwa des Erlebnisses. Die Gestaltung eines Erlebnisses setzt immer eine Distanz voraus zwischen dem Subjekt und dem Objekt, zwischen Seele und Erlebnis, zwischen Wille und Welt. Diese Distanz besteht aber beim lyrischen Dichter nicht. Dem Lyriker eignet die glücklichste und primitivste Form des Schaffenden, schaltet doch seine Kunst von vornherein jeden Abstand zum Erlebnis aus. Das Chaos als Objekt existiert für ihn nicht. Der Lyriker ist an sich formhaft, sein seelischer Zustand ist bereits geformt, seine Bereitschaft fällt mit dem Besitz zusammen. Die ungeheure Arbeit, sich der Welt zu bemächtigen oder die Welt zu durchdringen, die noch Dante und Shakespeare leisten mußten, fällt für ihn fort. Er spürt die Welt nur, insofern sie in ihm ist oder als Anstoß auftritt, um sein Ich in Vibration zu versetzen. Wieviel von der Welt in ihm ist, das bestimmt seinen Wert, je mehr er draußen fühlt als Problem, als Ungeformtes, als Lebensrätsel, als Frage nach Gott, das bestimmt den Grad seiner inneren Geformtheit. Deshalb blieb es erst dem Lyriker vorbehalten, den vom Altertum bis zur Renaissance gehenden Zwiespalt zwischen Erlebnis und Bild dadurch aufzuheben, daß er beides gleich setzte. Während dort noch ausschließlich das Gewordene, das Sein in Frage stand, wird hier das Werden, die Bewegung selbst wesentlich. Von eigentlicher Lyrik kann man deshalb auch erst mit dem Abschluß des Rokoko sprechen. Dort erst wurde es dem Dichter möglich, sein bewegtes Ich zum Mittelpunkt zu machen, da ja mit der endgültigen Lockerung des gefügten Kultur- und Weltbildes das Gewordene wieder zum Werden, das Sein wieder zur Bewegung wurde. Die erst gebundene (Renaissance), dann erstarrte (Rokoko) Welt löste sich wieder auf, im Bewußtsein strömte die Welt wieder in alter Unbegrenztheit im gleichen Fluß wie das bewegte Ich. Nun auch konnte die Sprache wieder im eigenen Geiste, der ja die Bewegung ist, tönen. Keine Welt drängte sich mehr dazwischen und machte Bilder zu ihrer Bewältigung notwendig [1]). Lyrik

---

[1]) Die eigentliche lyrische Bilderwelt hat anderen Sinn. Da bedeutet das Bild

in eigentlicher Bedeutung ist also erst möglich geworden in der Moderne, die Klopstock einleitet. Diese ganze Entwicklung ist freilich nur dann zu verstehen, wenn man sich die Tatsache, daß die lyrische Bereitschaft immer schon Form sei, lebendig hält. Eine Welt landläufiger Vorstellungen wird hiermit weggeräumt: nicht das Erlebnis ist der Stoff, sondern die Bewegung des Dichters als Sprache. Das apriorische Verhältnis des Ich zum Erlebbaren, nicht was erlebt wird, sondern wie erlebt wird, nicht weshalb die Seele bewegt ist, sondern wie sie bewegt ist: das ist der Stoff des lyrischen Gedichtes. Schon deshalb ist es untunlich, auf die Gestaltungsarbeit des Dichters, vom Dichter her gesehen, also psychologisch, einzugehen. Die Fragestellung nach der seelischen Verfassung des Dichters muß ja immer mit der nach dem Gedicht selbst zusammenfallen. Da er selbst schon die Form ist, müßte die Frage nach ihm immer auch gleichzeitig die Frage nach dem Gedicht sein. Da das Wortgebilde nicht geformte Welt sondern geformte Bewegung, nicht geformtes Erlebnis sondern geformtes Verhältnis ist, so führt uns das Forschen nach dem Formungsprozeß auf den formenden Faktor: den Rhythmus, dessen Begriff man vorläufig hinnehmen mag. Das Verhältnis von Rhythmus zu Wort ist also der eigentliche Kernpunkt.

Das Wort als dichterisches Element.

Das Wort ist ein zweifaches Phänomen. Man kann durch das Wort etwas mitteilen. Man kann im Wort etwas verkörpern. Das Wort ist ein so selbstverständliches Verkehrsmittel, eine so unbewußte Möglichkeit, sich mitzuteilen, daß seine Eigenschaft als Naturphänomen kaum ins Bewußtsein tritt. Und das ist zum Verständnis des Dichterischen nicht wesentlicher, als einzusehen, daß das Wort ebensosehr eine selbständige Tatsache ist, deren bloßes Dasein ein Leben, eine Natur bedeutet. Die Getrenntheit dieser beiden Erscheinungen [1]) ist

keinen Umweg des Gefühls zur Welt, sondern ist lediglich eine Form der Schwingung. Daher ist sie, auch wo sie ihre Umrisse aus fertigen Kulturen nimmt, immer im Subjekt des Dichters gegeben. Hölderlins griechische Bilderwelt ist eben deshalb ureigen, weil Hölderlin sie aus griechischem Erlebnis gebar. Er sah mit griechischem Auge, nicht durch die griechische Brille. Seine Bilder sind nicht Objekte, sondern Formen seiner antikischen Bewegtheit schlechthin. Anders der hellenistische Vorstellungsapparat des Rokoko. Während die Renaissance ihre Bilder erlebte und Hölderlin sie gebar, hat das Rokoko sie erlernt. Sie dienten ihm zur Verzierung, als Ornament, als Beziehung, während sie Hölderlin Gestalt, Daseinsform, Wesen waren.

[1]) Es kann hier nicht untersucht werden, welche von beiden Erscheinungen die genetische Priorität besitzt. Doch wäre eine geschichtliche Untersuchung über

unüberbrückbar. Für die Erfassung des Dichterischen gibt es kein wichtigeres Gefühl als dieses, daß mit dem gesellschaftlichen Wort etwas bezeichnet sei, mit dem dichterischen Wort aber etwas verkörpert sei. Nur mit diesem Wort, dem Wort, das Leib ist, haben wir zu tun [1]). Nicht zufällig klingen hier religiöse Vorstellungen an. Der wahre Charakter des Verses ist eben religiös, seine Bewegung hat die Kraft der Beschwörungsformel, die den Dämon bannen soll. Der gebundene Dionysos und das Wort, das Fleisch geworden ist, sind im ganzen Reiche des Geistigen die einzigen Parallelerscheinungen zur künstlerischen Form. Der künstlerische und der religiöse Leib ist das gleiche Bild, vor dem die Hellenen beteten. Der Künstler sucht immer Gott und findet immer das Bild. Im dichterischen Wort ist das raumlose Denken zum räumlichen Sein, der Begriff zur Angeschautheit geworden. Die Immanenz des Wortes hat absoluten Sinn, der nicht aufs Menschliche zurückzudeuten oder aufs Göttliche hinauszudeuten braucht. In beiden Fällen saugt das Wort das Erlebnis endgültig auf, im ersten so, daß nichts mehr aus der schöpferischen und erleberischen Sphäre ins Gebilde hineinragt, im zweiten so, daß noch nichts den bildlichen Guß zu zersprengen sucht, um eines transzendierenden Gefühles willen. Wo der wahre Charakter des dichterischen Wortes begriffen wird, wird die restlose Verkörperung nie gestört, das würde der Charakter des Wortes nicht zulassen, wohl aber treten Verschiebungen nach dem Erleben (dem Psychologischen) hin ein, und ebenso über das Vollendete hinaus nach dem Göttlichen (Transzendenten) hin ein und zwar durch den Rhythmus (dichterische Bewegung).

Das Gebilde steht also zwischen zwei Sphären. Unter ihm liegt das Bereich des Erlebens, das typisch Menschliche. Es ist das Bereich des ungeordneten Daseins, dessen sinnloses Durcheinander und Nebeneinander aller Dinge und Gefühle voll schweifender und ungebundener Sehnsucht zur Gestaltung drängt. Hier im Gemüt ist das Leid zu Hause, diese Sphäre und ihre Kategorien meiden wir, um der Psychologie zu entgehen. Über dem Gebilde liegt das Bereich der Hingebung, das typisch Göttliche. Es ist das Bereich der Ideen, in dem ebensowenig Ordnung herrschen kann, weil dort die Dinge keinen

---

den gesellschaftlichen oder mystisch-religiösen Ursprung der Sprache wichtig. Vielleicht würde diese Untersuchung die prähistorische Kongruenz dieser Sphären lehren. Lazarus Geiger hat Untersuchungen nach dieser Richtung hin angestellt.

[1]) Der Begriff »Leib« in seiner prägnanten Bedeutung stammt von Friedrich Gundolf, dessen lebendiger Begriffsbildung ich stark verpflichtet bin, was hier ein für allemal dankbar festgehalten sei. Ich verweise auf seine beiden Hauptwerke »Shakespeare und der deutsche Geist«, Berlin 1911 und »Goethe«, Berlin 1917.

Sinn mehr haben. Denn die Einmündung ins Grenzenlose will aller Dinge entkleidet sein. Aber es gibt auch kein Bedürfnis mehr nach Ordnung, weil die Ordnung schon überwunden ist. Dort im Geist ist das Glück zu Hause. Diese Sphäre und ihre Kategorien meiden wir ebenfalls, um der Metaphysik zu entgehen. Wir haben allein zu tun mit der Ästhetik, deren Gegenstand das Zwischenreich ist, das Reich der Form, des typisch Künstlerischen. Es ist das Bereich des Leibes, in dem das wirre Leben spurlos zur Ordnung verkörpert, in dem es weder Sehnsucht noch Hingebung gibt, sondern nur stolzes Aufsichselbstberuhen im Gleichgewicht aller Kräfte. Hier ist die Größe zu Hause. Diese Sphäre hat ihre eigenen Gesetze, die eine eigene Welt beherrschen, eine Welt neben unserer Welt, ein Leben neben unserem Leben. Nur dieser Welt kann das dichterische Wort angehören, weil sein geschlossener und absoluter Charakter aller Grenzenlosigkeit nach innen und außen spottet.

Der Rhythmus.

Wir sind somit zur Kenntnis der dichterischen Sphäre und des Materials, des Wortes heraufgerückt und fragen nun, wodurch dies Material aus seiner Bereitschaft herausgehoben und zum Werke, zum Gedicht zusammengerückt wird.

Die an sich unbeweglichen Bestandteile des Gedichtes verlangen zu ihrer letzten Formung natürlich eine Bewegtheit, und auch vorhin wurde schon angedeutet, daß die verschiedenen Gestaltungsschichten nuanciert werden durch eine Bewegung, welche den Schwerpunkt innerhalb des geformten Bildes zu verschieben sucht. Die antike Mythologie bringt dieses von uns begrifflich zu bestimmende Phänomen vollkommen zur Anschauung. Sie erzählt, daß Amphion die Baublöcke durch sein Saitenspiel bewegt und zur Mauer gefügt habe. In der Tat gibt es keine klarere Veranschaulichung für die Funktion, die unser neues Phänomen, der Rhythmus, inne hat. Der Rhythmus ist das Korrelat der dichterischen Bewegung, welche nicht nur die Wortelemente zur Einheit verbündet, sondern auch das Eigentümliche jedes einzelnen Gedichtes ausmacht. Der Charakter der dichterischen Bewegung ist also ein formender, und zwar in der Weise, daß er die Worte aus ihrer generellen Absolutheit heraushebt und ihnen die Möglichkeit gibt, in verschiedenen Gebilden verschiedenes Gewicht zu haben. Denn an sich ist das Wort in seiner Selbständigkeit unwandelbar und kann als solches nur einem apriorischen Gedicht, dem Gedicht an sich, zum Material dienen. Die dichterische Bewegung (Rhythmus) aber ist ein Ordnen im Reich des Wortes, welche die Ele-

mente in ein bestimmtes, tausendfach wandelbares und unerschöpfliches Verhältnis zueinander setzt und so den originalen (persönlichen) Charakter des Gedichtes hervorbringt. Diese spezialisierende und ordnende Tätigkeit des dichterischen Rhythmus zeigt deutlich, daß sie eine Verwechslung mit dem musikalischen Rhythmus nicht zuläßt. Durch Schopenhauer sind wir genügend über das Wesen der Musik unterrichtet, um einzusehen, daß der musikalische Rhythmus niemals ordnet und spezialisiert, sondern die Geschlossenheit des Bildes durchbricht. Der musikalische Rhythmus öffnet das Bild und gestattet ein Hin- und Widerfluten zwischen dem Bild und jener Welt, wo die Urformen, noch nicht Ding geworden, schlummern. Die Selbstsicherheit der Gestalt, das runde Vollendetsein wird aufgelöst und an den Abgrund der Universalität getrieben, d. h. der heroische Charakter des Bildes wird tragisch gelockert. Nietzsche hat vom Walten des Musikalischen innerhalb der künstlerischen Gebilde bahnbrechend gesprochen. Freilich stellte er nicht das Tragische als Form sondern als Weltzustand und Lebensgefühl dar, und somit wurden seine Resultate keineswegs ästhetische, sondern metaphysische und psychologische, wobei er dann allerdings Erkenntnisse gewann, deren ungeheure Tragweite noch lange nicht völlig ins Bewußtsein gedrungen ist. Immerhin hat er ganz eindeutig verkündet, daß alles Bildhafte (Apollinische) durch den Geist der Musik gefährdet wird und dies genügt uns, um darauf zu dringen, daß die wesentliche Verschiedenheit von musikalischem und dichterischem Rhythmus klar bleibe. Zwar zeigt sich, daß das Gleichgewicht der Form den größten Verschiebungen unterworfen ist, wodurch die Nuancen der »Art« entstehen, daß aber diese Verschiebungen immer innerhalb des Gebildes verharren, der absolute Charakter des Wortes also gewahrt bleibt, während der musikalische Rhythmus ihn zerstört.

Die Plastik des Wortes.

Man darf die Erkenntnis von der Bildhaftigkeit des Wortes nicht ins Stoffliche übertragen. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß das Wort als Leib gleichzeitig auch eine möglichst deutliche Bildhaftigkeit der Vorstellung im Leser hervorrufen müsse. Die Verleibungstätigkeit des Dichters beruht keineswegs darin, sein Erlebnis nun auch möglichst augenhaft darzubieten. Man vergesse nicht, daß nicht etwa das Auge das wesentliche Organ zur Erfassung lyrischer Gebilde ist, sondern das Ohr. Nicht auf die Erzeugung von Bildern kommt es an durch Vermittlung des Wortes, sondern auf Sichtbarmachung von Bewegung innerhalb des Wortes. Oder, mit modernen Schlagworten

ausgedrückt: es handelt sich nicht um Impression, sondern um Expression. Wohl gemerkt, es steht hier immer nur der Idealtypus des Gedichtes in Rede. Genaue Betrachtung wird ergeben, daß, je wesenloser das Wort in der dichterischen Reihe steht, um so farbiger, optisch erfaßbarer die flüchtige Impression des augenblicklichen Naturzustandes ist. Im Mittelpunkt meiner Erwägungen steht der gedachte Extrakt aller ins Individuelle gebrochenen Besonderheiten und Unzulänglichkeiten: das Gedicht an sich, dessen Vorstellung aus einer möglichst breiten Kenntnis der gesamten Masse des Lyrischen gewonnen wird. Damit sollen keineswegs ästhetische Postulate oder Rezepte aufgestellt werden, sondern nur wesentliche und lebendige Gesetze, durch die der geschichtliche und ästhetische Ablauf seinen tieferen Sinn offenbart. In der ganzen Fülle des wirklich Vorhandenen erfährt gerade dieser Begriff der Bildlichkeit des Wortes seine weitgehenden Veränderungen. Da die Formung durch den Rhythmus geschieht, und nicht vom Auge her, so kann ihr Ziel schlechterdings nicht auch gleichzeitig die Plastizierung eines von außen her in den Sprachfluß hineingerissenen Stückes Welt sein. Plastik der Sprache ist eine Eigenschaft eben der Sprache, deren Wesen Bewegung ist. Ihr Sinn kann nicht Hervorrufung außersprachlicher Bilder sein. Wir erfahren z. B. bei Lenau und Eichendorff, von denen später gezeigt wird, wie wenig primär das Gefühl für Absolutheit des Wortes in ihnen wohnt, daß gerade bei ihnen die augenmäßige Bildlichkeit ganz besonders freudig quillt, daß sie mit allen Mitteln zur Versichtbarung ihres Zustandes Impressionen von großer Eindringlichkeit hervorbringen, aber eben nicht innerhalb der Wortmöglichkeit, sondern rein optisch, augenhaft, farbig, eindrucksmäßig. Nein, Bildlichkeit der Sprache ist etwas anderes. Bildlichkeit der Sprache entsteht da, wo der Dichter imstande ist, das Wort selbst als Zweck zu begreifen und mit Sinnlichkeit zu füllen [1]). Die Stücke der Palatinischen Anthologie stellen viel mehr sehbare und ergreifbare Bilder vor unsere Augen als die Epinikien, aber an Pindar gemessen ist der alexandrinische Sprachgeist doch schon abgeleitet und degeneriert. Das Bestreben des noch nicht völlig erblühten oder schon abklingenden Sprachgefühls geht dahin, den sprachlichen Ablauf von der Zeit in den Raum zu versetzen, hoffend, daß in der räumlichen Sphäre jene Bildhaftigkeit, die das Ich

[1]) Wohl gemerkt wird Sinnlichkeit hier in anderem Sinne gebraucht, als sie von Th. A. Meyer bekämpft wird, der darunter das empirisch Vorstellungsmäßige versteht. Meyers Buch (Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901) macht den Gedanken, daß der Charakter des poetischen Wortes überanschaulich und die Sprache kein Vehikel für Sinnenbilder sei, zur Grundidee scharfsinniger und radikaler Ausführungen.

noch nicht oder nicht mehr inne hat, sich einstelle, weil der Kategorie »Raum« das dreidimensionale, das malerisch plastische Bild ja investiert ist. Die geistige Gebundenheit des Sprachleibes aber wird dadurch gelockert, und die impressionistische Erzeugung bewegt sich außerhalb des Wortes. Plastik der Sprache beruht in der restlosen Erfassung des Wortes als Einzelwesen, in der völligen Erschöpfung der inneren Wortbedeutung selbst, kurzum im Gefühl für die Sprache als Zweck und Stoff, nicht als Mittel, für die Absolutheit des Wortes. Dilthey[1]) hat eine Erklärung gegeben, die natürlich von seinem Beispiele, Hölderlin, dem äußersten Sprachplastiker, aufs allgemeine ausdehnbar ist und der nicht viel hinzugefügt werden kann: »So ist die erste Aufgabe innerhalb der Zergliederung der Form eines Dichters, die Mittel zu erfassen, durch die er Worte wirksam zu machen weiß. Hölderlins lyrische Kunst wirkt zunächst dadurch, daß sie durch eine eigene Sparsamkeit mit dem Wort jedem einzelnen Wort einen stärkeren Eigenwert gibt. Wenn wir in der Regel beim Lesen forteilend das einzelne Wort nur als Zeichen für den Zusammenhang des ganzen Wortgefüges benützen, so läßt uns hier die Sparsamkeit des Ausdruckes bei den Worten verweilen. Das Gefühl tritt hinter seiner schlichten Bezeichnung gleichsam nackt heraus.« Das ist es, »das Wort wirksam machen,« es als Eigenbild bestehen lassen, seine ihm innewohnende Bildkraft in sich selbst auswirken lassen, nicht das Wort wirkungslos machen und dafür etwas anderes, die Impression, zur Wirkung bringen, für die die Worte nur Mittel sind! Und Rudolf Borchardt sagt in seinem grundlegenden »Gespräch über Formen«[2]): »Wem zehn Worte, die als das was sie sind, so und nicht anders im Verse beieinander stehen, wem diese Unwiderruflichkeit der Formen nicht sinnliches, geliebtes Dasein schlechtweg sind, der glaube nicht zu leben.« Und er ruft weiter warnend aus: »Liebe ich denn an einem Vers etwas, was außerhalb seines Gefüges noch da wäre!« Und dies ist umsomehr richtig, da ja die Sprache als Material, ebenso die Syntax als Technik, für alle menschliche Bewegung den angemessensten Gestaltungsraum bietet, weil sie ja mit dem menschlichen Geist identisch sind, weil sie dem menschlichen innewohnt, nicht erst, wie die anderen Materiale, wie Raum und Maß, durch Vorstellung erzeugt werden muß, um in der Bewegung des Geistes wirksam zu werden.

---

[1]) Dilthey, »Das Erlebnis und die Dichtung«.

[2]) Rudolf Borchardt, »Platons Lysis deutsch und das Gespräch über Formen« (Leipzig 1905).

Der artende Rhythmus.

Um nun in die Arten des lyrischen Gebildes selbst einzudringen, erinnern wir uns zunächst an das, was vom Rhythmus als formender Funktion gesagt wurde. Das Gedicht, so hieß es, ist ein Zustand, der durch das Walten des Rhythmus geformt und geartet wird. Die Art und der Grad der Formung, das, was den besonderen Charakter des Gedichtes in jedem einzelnen Falle ausmacht, wird durch den Rhythmus hervorgerufen. Die Worte, d. h. die dichterischen Elemente, werden durch den Rhythmus gefügt. Nächstes Problem ist das Verhältnis von Rhythmus zu Wortfügung. Wir stellen fest, daß der Rhythmus erstens nicht jedes einzelne Wort durchdringt, daß also die Reihe oder gar die Strophe über den Rhythmus Gewalt bekommt, zweitens ein völliges Gleichgewicht von Rhythmus und Wortfügung vorliegt, daß also Rhythmus und Wort oder, genauer, Wortgruppe (was ja dem Charakter der deutschen Sprache als einer Sprache voll Partikel, Pronomina usw., d. h. von Worten verschiedener Schwere, gemäß ist) sich gegenseitig gleichmäßig durchdringen, daß drittens der Rhythmus stärker ist als die Wortfügung, daß er diese durchbricht und so die Worte auseinander reißt und isoliert. Dies ist zunächst der Tatbestand, der sich rein äußerlich darstellt, wenn man fragt, was eigentlich Heines Lied und Platens Gedicht und Hölderlins Hymne zueinander in Gegensatz setzt. Daß diesen Gegensätzen auch entsprechend unterschiedene geistige Inhalte parallel laufen, zeigt sich bei tieferem Eindringen. Wobei uns zu Hilfe kommt, daß Norbert von Hellingrath drei fundamentale stilistische Begriffe des Dionysius von Hallicarnaß (»*De compositione verborum*«) in einzigartiger Weise wieder lebendig gemacht hat [1]). Er ergreift die drei lyrischen Stufen, die eben von der rhythmischen Seite her aufgezeigt wurden, von der Wortfügung her und nennt sie glatte Fügung, wohltemperierte Fügung, harte Fügung. Nehmen wir diese drei Begriffe, deren Sinn wohl schon im wesentlichen geahnt werden kann, vorläufig hin, erkennen wir endlich diese drei Stufen unter dem Namen von »Lied«, »Gedicht« und »Hymne«, so haben wir einen dreifachen Ausgangspunkt für die endgültige Klärung und Formulierung unseres Systems.

Das Lied.

Das Lied zeigt, wie gesagt, zunächst seine Eigentümlichkeit im Verhalten des Rhythmus. Betrachten wir auf der einen Seite die Worte

[1]) Norbert von Hellingrath, Hölderlins Pindarübertragungen. Prolegomena zu einer Erstausgabe, Jena 1911.

und auf der anderen Seite den Rhythmus, so finden wir, daß der Rhythmus das einzelne Wort nicht durchdringt, nicht im kräftigen Auf und Ab in jedes einzelne Wort aus- und einströmt, sondern gleichsam dünner und bedeutungsloser als dieses unter der Fügung hinfließt. Der Rhythmus weist nicht auf das Wort hin, um ihm Zwang und Notwendigkeit zu verleihen, sondern lenkt im Gegenteil von ihm ab. Die innere Bewegung reicht nicht aus, um dem Wort die unerbittliche Notwendigkeit seines Soseins an Ort und Stelle zu verleihen. Sie ist nicht stark genug, um jedes einzelne Element zum Tönen zu bringen: ganze Reihen haben nur einen Ton. Die Bewegung wird außerhalb der Worte wirksam, nicht jedesmal im einzelnen dichterischen Element, sondern meist erst in der ganzen Reimreihe, ja sogar oft erst innerhalb mehrerer Reihen [1]). Der geringere Grad innerer Geformtheit, der notwendig damit verknüpft ist, liegt zweifellos in der seelischen Beschaffenheit des Lyrikers. Sein Ich ist nicht in dem Maße formhaft, daß seine Bewegung das Material restlos zu durchdringen imstande wäre. So erklärt sich auch, daß gerade die romantische Poesie fast durchweg diese Eigentümlichkeit für sich in Anspruch nimmt. Der Romantiker, dem »die Bewegung der Sprache um der Bewegung, nicht um der Gestaltung willen« (Gundolf) da ist, macht auch hier seine auflösende Tendenz geltend. Er sucht immer etwas, was über die Kompetenz des Wortes hinausgeht, er bedient sich des Wortes als Mittel, um durch dies etwas zu erzeugen. Und so ist der Begriff »Stimmung« so recht sein ureigenes Produkt. Und wenn Nadler [2]) meint, daß »die begabtesten Lyriker: Eichendorff, Brentano, Heine, Storm, Mörike den Vers vom Rhythmus aus bauen, d. h. durchaus volkstümlich und nicht nach hergebrachten Schemen«, so kann dem nur entgegengehalten werden, daß eben dabei das eigentliche Element, das Wort, nicht zu seinem Rechte gekommen ist und seine Absolutheit nicht durch das Vorherrschen des Rhythmischen, sondern durch seine Isolierung oberhalb der Worte geschwächt wurde. Ein Drittes wurde eben von diesen Lyrikern zur Geltung gebracht, was dem Wort nicht eingeboren ist: Die Melodie.

---

[1]) Wir finden dies bei Rainer Maria Rilke, der die Fähigkeit, ganze Reihen auf einen Ton zu stimmen durch die fast unhörbare Zartheit seines Rhythmus bis aufs äußerste ausgebildet hat. Ich setze ein Beispiel her, das charakteristischerweise nicht in Reihen abgesetzt sondern wie Prosa durchgedruckt ist: ». . . Flußabwärts treiben die Blumen, welche die Kinder gerissen haben im Spiel; aus den offenen Fingern fiel eine und eine, bis daß der Strauß nicht mehr zu erkennen war. Bis der Rest, den sie nach Haus gebracht, gerade gut zum verbrennen war. Dann konnte man ja die ganze Nacht, wenn einen alle schlafen meinen, um die gebrochenen Blumen weinen.« (Das Buch der Bilder, Requiem, S. 181.)

[2]) Josef Nadler, Eichendorffs Lyrik, Prag 1908, S. 115.

Die Worte, nicht mehr individualisiert durch den Rhythmus, werden aus ihrem Einzelleben herausgehoben, sie fangen an, um des Zusammenhangs willen zu existieren. Einfachster Satzbau, der sich dem Verlauf der Umgangssprache dicht nähert, macht sich geltend, ja, ganze Wortzusammenstellungen erstarren und treten immer wieder auf, kurzum, das absolute Wort ist gelockert; worauf es jetzt ankommt, ist, die Worte zusammenfließen zu lassen zu einer Melodie, aus dem Gesamten der fast willkürlichen Worte (willkürlich vom Leser aus, nicht vom Dichter aus) eine hinziehende Einheit emporsteigen zu lassen, nicht dem einzelnen Wort verpflichtet, sondern über der Reihe schwebend, schwimmend und ungebunden. Die scheinbare Wesenlosigkeit, ja Banalität der Worte bei Heine, die ja in Wirklichkeit wohl erwogen und mühevoll erarbeitet war [1]), hat ja gerade darin ihren Sinn, daß ihrer Gesamtheit doch ein reiner Ton entschwebt:

Du bist wie eine Blume,
So hold so schön und rein ...

Freilich zeigt gerade dieses Gedicht eine gewisse innere Bildlichkeit dadurch, daß dem glatten Fluß schon eine geistige Vorstellung, ein bildliches Urteil, nicht lediglich ein Duft, eine Farbe, eine Impression entschwebt. Deutlicher Eichendorffs Strophe:

Kaiserkron und Päonien rot,
Die müssen verzaubert sein.
Denn Vater und Mutter sind lange tot,
Was blühen sie hier so allein? (Der alte Garten.)

Hier zeigen sich deutlich alle Symptome beieinander: Fügung von äußerster Glätte, d. h. Bedeutungslosigkeit des einzelnen Wortes, flüssige schlichte, syntaktische Verknüpfung, größte Unauffälligkeit in der Wortwahl, weiter von Reimzeile zu Reimzeile immer nur ein Ton, denn zum einzelnen Wort dringt der Rhythmus gar nicht durch, und dennoch: Welch eine hinreißend traurige und süße Strophe! Das Geheimnis steckt eben nicht in den Worten, denn diese sind zusammengezogen zur glatthinfließenden Zeile, aber darüber schwebt ungreifbar und unbeschreiblich die Melodie. Ein anderes Beispiel:

Hörst du die Gründe rufen
In Träumen halb erwacht?
O von des Schlosses Stufen
Steigt nieder in die Nacht! —

Die Nachtigallen schlagen,
Der Garten rauschet sacht,
Es will dir Wunder sagen
Die wunderbare Nacht.
(Die Nacht 4.)

Hier der gleiche Vorgang. Die Verszeile tönt einheitlich im flüchtigen

---

[1]) Wie gründlich und innerlich er die stilistische Arbeit auffaßte, zeigen seine vielen feinen Bemerkungen über Wort und Metrum z. B. in einem Brief an Immermann über dessen Epos »Tulifäntchen«. (23. April 1830.)

Ablauf, schlichte Hauptsätze ziehen unauffällig vorbei, ja, die Vorstellung kann eine gewisse Konvention nicht verleugnen. Die »Gründe rufen«, »die Nachtigallen schlagen«, der »Garten rauscht« in der »wunderbaren Nacht« wie so oft in der Romantik, nichts also ist da, was uns irgendwie zwingen könnte, am Wort zu haften. Wenn trotzdem dies wunderbar duftige Gebilde entsteht, dessen Schönheit sich niemand entziehen kann, so beweist dies, daß eben etwas anderes erreicht werden soll als dem Wort selbst innewohnendes: Melodie und damit also Stimmung. Daß dieser Begriff geradezu als ein bewußtes Postulat der Romantiker gelten kann, dafür bietet ja schon ein flüchtiges Durchblättern der romantischen Schriften zahlreiche Belege, nicht nur den geradezu komischen Satz des Grafen Loeben, der so recht die Quintessenz einer nachgeäfften und auf die Spitze getriebenen Romantik enthält [1]): »Man hat mir immer gesagt, daß die Sprache das Element des Dichters sei, und ich bin mir doch oft recht poetisch vorgekommen, wenn ich gerade sprachlos war.« In diesem Sinne ist auch Nadlers Satz [2]) zu deuten: »Und schließlich kennt gerade die Lyrik Kunstmittel, die weder sprachlicher noch metrischer Natur sind, Kunstmittel, die gerade im Verschweigen bestehen.«

Dies Kunstmittel der Stimmungserzeugung eignet natürlich nicht den Romantikern in ihrer Eigenschaft als Literaturgruppen allein. Wenn es hier spezifisch romantisch genannt wird, so ist das eben nicht zeitlich, sondern geistig zu fassen, als Stichwort für eine ganz bestimmte seelische oder weltanschauliche Disposition. Dem plastischen Menschen ist sein Dichten Befreiung durch Bannung, Bildmachung in der Sprache (nicht im optischen Bilde), dem romantischen Menschen ist sein Dichten Befreiung durch Auflösung. Der plastische Geist löst sein Erlebnis von sich los, er gibt ihm Form durch den Rhythmus und dadurch absolutes Dasein, der romantische Mensch löst sein Erlebnis auf, er gibt ihm Melodie, Stimmung, er bringt es von sich weg in Bewegung. Während jener durch restlose Erfassung des Wortes und durch die gleichmäßige Durchdringungsarbeit des Rhythmus seine ordnende Tendenz darlebt, mischt der andere die Worte zur Stimmung zusammen, entsprechend dem romantischen Bedürfnis, Abgrenzungen aufzulösen und Beziehungen herzustellen, das z. B. bei Novalis im Taumel der Vermischung aller geistigen Elemente zur Poesie wahre Orgien feiert. Hier drängt sich zum Vergleich die Musik ohne weiteres auf.

Auch der musikalische Rhythmus arbeitet dem dichterischen

---

[1]) Guido, Mannheim 1809, S. 196.

[2]) Eichendorffs Lyrik S. 14.

Rhythmus von Grund aus dadurch entgegen, daß er dessen spezialisierende Tätigkeit auflöst, daß er, allgemein gesagt, dem Gestaltungsdrang seine zersprengende auseinanderflutende Tendenz entgegensetzt. Haben wir auf der einen Seite den innewohnenden Verleihungsdrang, die seelische Schwingung aus den Verstreutheiten in Natur und Erlebnisse im menschlichen Material der Sprache zusammenzuballen, so finden wir auf der anderen Seite jene unheimliche Kunst, die nichts Menschliches an sich hat, als daß sie ihre Gesetze dem logisch ablaufenden Intellekt entnimmt, also nach reinen Relationsgesetzen, nicht lebendigen, organischen Gesetzen der bildhaften Geburt und des wesenhaften Wachsens verfährt, die weiter alles Geformte in ihre Jenseitigkeit aufsaugt und ohne Bindung aus dem Universalen redet. Der wahrhaft musikalische Geist und der plastische Geist werden sich nie verständigen können, denn der eine sucht auf, was der andere überwindet, der eine strömt in das ein, was der andere in sich zusammengeballt hat: das Chaos. Erst der romantische Mensch fühlt hier Verwandtes, liebt er doch auch um ihrer selbst willen die Sehnsucht, die ins Ungebundene geht. Kein Wunder also, daß gerade und fast ausschließlich diejenigen lyrischen Gebilde komponiert werden, die wir als Lieder, als Gebilde glatter Fügung bezeichnet haben. Denn in diesen Gebilden ist ja schon ein Schritt zu dem getan, was die Musik restlos besorgen wird, die Entstofflichung des Wortes, damit die Verwandlung des im Sprachleib investierten Menschlichen ins Universale. Und zwar ist dies geschehen durch die Melodie oder durch die Stimmungserzeugung, oder wie wir es immerhin nennen wollen, kurzum, durch die unsinnliche Art, Worte zum Zweck der Erzeugung eines dritten, inkommensurablen Faktors lediglich zu benutzen. Vergegenwärtigen wir uns das von Schumann vertonte Gedicht von Eichendorff:

> Aus der Heimat hinter den Blitzen rot,
> Da kommen die Wolken her.
> Aber Vater und Mutter sind lange tot,
> Es kennt mich dort keiner mehr.

Zerlegen wir das Gedicht dialektisch in Erlebnis und Formung, so tritt ein recht komplizierter Gefühlsverlauf heraus, der begrifflich nicht leicht zu formulieren wäre. Ich meine: Die seelische Situation ist äußerst spezialisiert, einmalig und persönlich. In der Formung nun erscheint dieser Verlauf schon wesentlich einfacher, denn durch die ersten zwei Verse wird ein Ton angeschlagen, gewissermaßen der stimmungsmäßige Grundakkord für die Situation. Wir haben die Grundfarbe der Melodie. Der Übergang zur nächsten Melodieneinheit verzichtet von vornherein auf jede begrifflich plastische Verknüpfung, der verbindende Ton wird durch das Wort »aber« nur flüchtig ange-

schlagen, die Worte »Vater und Mutter« treten begrifflich ebenfalls nicht ins Bewußtsein: Die süße und schmerzliche Melodie eilt auf das Wort »tot« hin, über die anderen hinweg, um dort zu schwingen, auch ist der dargestellte Begriff durch die viel gebrauchte stereotype Zusammenstellung »Vater und Mutter« von diesen Worten selbst unauffällig abgeleitet. In der letzten Reihe endlich derselbe Vorgang. Wesentlich ist also, daß hier nicht ein Aufbau, sondern ein Ablauf vor sich geht, »Bewegung der Sprache um der Bewegung, nicht um der Gestaltung willen« (Gundolf). Aus dem, dialektisch gesehen, höchst verwickelten, persönlichen Stimmungsvorgang, daß die Wolken an die Heimat erinnern, daß diese Erinnerung aber nur um so größere Trauer auslöst, da Vater und Mutter schon lange tot sind und ich hier allein in der Welt bin, wird Verlassenheit schlechthin. Die Worte haben zusammengewirkt, um diese weitgezogene allgemeine Stimmung als etwas, was der Dichter mit den Worten selbst nicht geben will, um diese Melodie zu erzeugen. Das wäre also die erste Auflösung des »primär formhaften« Erlebnisses durch die Melodie. Nietzsche sagt in der Geburt der Tragödie [1]) »das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich«. Er hat damit den soeben beschriebenen Auflösungsvorgang in seiner Art gekennzeichnet. Wieviel mehr aber erleidet das Wort, das Bild, der Begriff die Gewalt der Musik an sich durch die Komposition! Auf die erste Auflösung durch das dichterische Melos erfolgt die zweite, endgültige durch das musikalische Melos. Im vorliegenden Lied hatten wir die Trauer der Verlassenheit als resultierende Grundstimmung festgestellt, also immerhin noch ein Gefühl, das durch den Grund seiner Entstehung determiniert ist und noch gewisse Merkmale der Persönlichkeit an sich trägt. Schumanns Komposition löst auch dieses noch auf. Zwar spüren wir noch in der Begleitung der Melodie der ersten Verse den Versuch, das Bildliche der Worte zu unterstreichen, was in diesem Fall insofern verständlich ist, als dem Bilde bei äußerstem Nachspüren noch eine Spur akustisch erfaßbarer Merkmale (Blitz, Wolken) anhaftet. Aber selbst dadurch wird das Bild aus seiner Beziehung von Blitz und Wolke zu dem seelischen Fall herausgenommen, außermenschlich gemacht und generalisiert. Bei den übrigen Reihen aber hört jede Möglichkeit auf, dem Bilde parallel zu laufen, und Schumann kann eben nur das musikalische Korrelativ geben. Das im Wort geformte, spezielle, einmalige Gefühl wird nun vollends aufgelöst und was übrig bleibt, ist eben Trauer schlechthin, frei flutend, ohne Bindung, ohne Beziehung aufs Menschliche. Der

[1]) Gesamtausgabe, Leipzig 1909, Bd. I, S. 47.

Mensch wird in die *Universalia ante rem* hinausgestoßen. Die Trauer an sich bleibt übrig. Die letzte, radikale Auflösung des Gebildes ist erreicht. Die Verleibungsarbeit des Dichters ist aufgehoben.

Es liegt nahe, hier nach dem Volkslied zu fragen, das ja durchweg in die Kategorie des Liedes und der glatten Fügung gehört. Von ihm sagt Nietzsche [1]): »Die Melodie ist also das erste und allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen in mehreren Texten an sich erleiden kann. Sie ist auch das bei weitem wichtigere und notwendigere in der naiven Schätzung des Volkes. Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von neuem.« Gerade aus diesem Grunde glaubte ich mir ein näheres Eingehen darauf sparen zu dürfen, weil hier ja einzig der Formungsprozeß verhandelt werden soll. Das Volkslied aber ist anderem Drang entstanden als die Lyrik. Nicht das Ich ist bei ihm primär, sondern die Melodie. Für die innewohnende Melodie werden vom jeweils hinzutretenden Ich Worte gesucht, um diese Melodie zu tragen. Daher sind die Worte nicht einmal Mittel zur Verbildlichung wie beim Lied, sondern lediglich Mittel zur Vermenschlichung: zunächst um es dem Menschen sangbar zu machen, dann, um der Melodie jeweilige Beziehung zur seelischen Situation des Singenden zu geben. Dementsprechend ist auch seine Vorstellungswelt: stereotype Bilder von geringer Mannigfaltigkeit treten immer wieder auf, und auch diese nie ins bildhafte Wort gebannt, sondern im besten Falle durch ein Adjektivum belebt, da ja in der Natur nicht der Bildwert, sondern lediglich der Gefühlswert gesucht wird (Frau Nachtigall, lieben Sternelein usw.).

Im Liede dagegen ist die Melodie etwas Sekundäres, das erst durch die Worte erzeugt wird und sich mit dem Begriff »Stimmung« deckt. Man könnte anstatt Stimmung auch das »Poetische« sagen, im ganz volkstümlichen Sinne. Was gemeinhin unter poetisch verstanden wird, ist gerade dies inkomensurable, was eben vom Wort nicht umgrenzt werden kann. Damit verbunden fällt die stereotype Vorstellungswelt des Liedes ebenfalls unter den Begriff des Poetischen, das ganze Ahnungsvolle der Nacht, Schauer der Dämmerung, Mondschein, schwermütig rauschendes Lied der Wipfel, Liebesseufzer der Sehnsucht, kurz alles Duftende, Melodische, Schwebende und Flüchtig-Impressionistische. Es ist nicht mehr als folgerichtig, daß die Romantiker diesen Begriff in den Mittelpunkt ihrer Kunstanschauung stellten, vor allem Novalis, dem es Religion war, in die er sämtliche Geistes- und Lebensäußerungen aufzulösen trachtete. Kein Wunder, daß ihm der Wilhelm Meister, als ein »Candide gegen die Poesie gerichtet«

---

[1]) Geburt der Tragödie S. 46.

vorkam [1]). Auch das naive Gefühl wird ohne weiteres Brentanos Lied »Wie so leis die Blätter wehn« oder Heines »Lotosblume«, ja selbst noch des jungen Goethe »O gib vom weichen Pfühle [2])« als poetisch anzusprechen, während es kaum darauf kommen dürfte, die Orfischen Urworte oder die Marienbader Elegie so zu bezeichnen. Als poetisch kann eben niemals das plastische Wort in ausgeglichener Fügung gelten, sondern immer nur die von Stimmung oder Melodie gelockerte Reihe. Es ist daher nicht paradox, zu sagen, daß, je mehr sich ein Gedicht sinnlicher innerer Bildlichkeit nähere, es um so unpoetischer werde.

Eins der bedeutsamsten Merkmale des Poetischen ist die Impression, die, wie schon früher gesagt wurde, auch dann gegeben werden kann, oder gerade dann, wenn die Sinnlichkeit aus dem Wort zu schwinden beginnt. Kann auch das Wort als solches mit seiner inneren Bildkraft nicht wirksam werden, so können doch die glatt und flüchtig gefügten Worte als weiteres Symptom des Ablaufs ein augenhaft erfaßbares, bildmäßiges Korrelat zum als Melodie hinfließenden Erlebnis geben. Das Bild tritt hier nicht auf als etwas rund begrenztes, in das das Erlebnis gebannt wäre, sondern gleichsam als Folie, als Illustration zum Erlebnis. Es ist eine Landschaft, durch die das Erlebnis wie ein Buch hindurchfließt. Trotz der Erzeugung des landschaftlichen Bildes ist der Gefühlsverlauf noch deutlich aufzeigbar und spürbar. Das Bild spielt eine der Melodie parallele Rolle. Die Schilderung selbst ist, entsprechend der untergeordneten Tätigkeit des Wortes, wenig genau und eindringlich. Wenn trotzdem die Landschaft vollständig ist mit ihrem Schauer und Duft und Farbigem, so zeigt das eben, wessen die glatte Fügung durch das Zusammengießen der Worte — fast möchte man sagen: trotz der Worte — fähig ist.

---

[1]) Den Begriff des Poetischen hat mit all seinen Konsequenzen und Auswirkungen Gundolf durchverfolgt, und zwar in »Shakespeare und der deutsche Geist«, Berlin 1911, S. 328 ff., gelegentlich seiner Darstellung von Shakespeares Verhältnis zur Romantik.

[2]) Der »Nachtgesang« ist eins der wenigen reinen Lieder Goethes. Seinem plastischen Geist konnte die glatte Fügung nur selten gemäß sein. Als besonderes Kunstmittel tritt hier die verschlungene, häufige Wiederkehr derselben Reihe auf und das Ineinandergreifen der Strophen durch eine wiederholte Reimzeile. Dadurch wird das Tempo des Ablaufs beträchtlich verlangsamt, die Melodie wird getragener und die Worte werden, da sie fast ausschließlich als musikalische Faktoren auftreten, noch unbewußter auf Kosten des Melos, das dadurch seine Vielstimmigkeit und Feierlichkeit erhält und so als Korrelativ zur poetischen Situation der hehren Sternennacht machtvoll wirksam wird. Auch Brentano handhabt dies dem Refrain ähnliche Mittel zauberhaft in der »Spinnerin Lied« in »Einsam will ich untergehn!« und vor allem in »Aus einem kranken Herzen«. In letzterem ist die fugenartige Wiederkehr einfacher Töne wahrhaft erschütternd.

Mörikes Lied »Er ist's«:

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab ich vernommen!

Das Lied bietet gewiß, am Worte gemessen, keine scharfumrissene Schilderung, und doch ist der Eindruck der Frühlingslandschaft restlos in uns erzeugt. Oder Eichendorffs: »Der Soldat«:

Und wenn es einst dunkelt,
Der Erd bin ich satt,
Durchs Abendrot funkelt
Eine prächt'ge Stadt:

Von den goldenen Türmen
Singet der Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Tor.

Auch hier kaum der Versuch einer eindringlichen Malung, im Gegenteil, die ganze für Eichendorffs Stil charakteristische, stereotype Vorstellungswelt, und trotzdem ein Bild von unheimlicher Tiefenwirkung: es ist eben die Melodie, die in ihrer Eigenschaft als dichterisches (nicht musikalisches) Melos nach Nietzsches Wort »fortwährend gebärend Bilderfunken um sich aussprüht«. Endlich die »Mondnacht«:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Hier ist kaum der Versuch gemacht zu beschreiben, selbst das Zuständliche ist noch gelockert und in Aktion verwandelt: Die Luft ging, die Ähren wogten, es rauschten die Wälder. Schlichteste Syntax um der Melodie willen, die angeführten Symptome des Landschaftlichen geradezu abgegriffen und banal. Dennoch ist es nach Duft und Atmosphäre und äußerst konkreter Vorstellung die geradezu klassische Impression der Sommernacht. Die Beispiele ließen sich häufen, namentlich aus Heine, aber auch aus Storm und Lenau. Schwieriger stellt sich das Verhältnis von Wortfügung und Impression bei der Droste. Sie hat manches geschrieben, was zwischen glatter und harter Fügung stark hin und her schwankt, z. B. »Durchwachte Nacht«:

... Betäubend gleitet Fliederhauch
Durch meines Fensters offnen Spalt,

> Und an der Scheibe grauem Rauch
> Der Zweige wimmelnd Neigen wallt.
> Matt bin ich, matt wie die Natur! —
> Elf schlägt die Uhr.
> O wunderliches Schlummerwachen, bist
> Der zarten Nerve Fluch du oder Segen? —
> 's ist eine Nacht vom Taue wach geküßt,
> Das Dunkel fühl ich kühl wie feinen Regen
> An meine Wange gleiten, das Gerüst
> Des Vorhangs scheint sich schaukelnd zu bewegen,
> Und dort das Wappen an der Decke Gips,
> Schwimmt sachte mit dem Schlängeln des Polyps.

Hier offenbart sich einerseits das liedmäßige Bestreben, die Impression mit allem Atmosphärischen, allen Relativitäten, allem augenhaft Erfaßbarem darzubieten, bei ihr noch unterstützt durch die geradezu unheimliche Fähigkeit, sämtliche Sinnesrezeptionen durcheinander zu mischen und selbst den Geruchssinn zur Verdeutlichung einzusetzen. Anderseits steht ihr Rhythmus auf einem ganz anderen Niveau als in der glatten Fügung. Er fließt ruckartig in jedes Wort beziehungsweise jede Wortgruppe ein, diese dadurch aufs kräftigste isolierend, wie wir es für das Gedicht, überhaupt die härteren Fügungen forderten. Durch Wahl ungewöhnlicher, von Fall zu Fall mühsam geborener Worte zwingt die Vorstellung aufs einzelne Wort hin, syntaktische Verschränkung lehnt die Wortgruppen abgegrenzt nebeneinander, so zum Verweilen zwingend. Kurz, wir haben Gebilde vor uns, die fast der Kategorisierung spotten oder zum mindesten als Übergang von der glatten Fügung zu der härteren betrachtet werden müssen, weil sie einerseits das romantische Fluidum von Atmosphäre und rätselhaft erzeugter Landschaft in unerhörter Eindringlichkeit besitzen und weil anderseits die Melodie fast durchweg zum dichterischen Rhythmus entwickelt ist und das Gefühl für die innere Bildhaftigkeit des Wortes zutage tritt.

Überhaupt muß immer wieder betont werden, wie wenig mit diesen Kategorisierungen ein Dichter gefaßt werden soll. Hier handelt es sich ausschließlich um den dichterischen Stil, nicht um die dichterische Person. Fast alle Lyriker, ob nun *a priori* bildhaft oder romantisch gerichtet, haben Lieder glatter Fügung geschrieben, vielleicht allein Klopstock und Hölderlin ausgenommen. Ebenso sind gerade die Romantiker häufig zum gemischten Stil, zum Gedicht vorgedrungen, man vergleiche Eichendorffs Sonettendichtung, der man um so weniger mißtrauisch gegenüber zu stehen braucht, als das Spielerische der Romantiker diesem Dichter fremd war, seine Sonette also getrost von vornherein als organisch gewachsene Formung angesehen werden können, was ja auch bei tieferem Eindringen aufs schönste bestätigt

wird. Vergewaltigt wird der Lyriker einzig und allein durch die landläufige Meinung des breiten Haufens, der von Eichendorff nur kennt, was Schumann komponierte, und durch Nichtkenntnis der Sonette diesen Lyriker überhaupt nicht umfaßt, der von Heine nur das sentimental Erotische oder journalistisch Zersetzende im Bewußtsein hat, aber sehr staunen würde, wenn man als Heines Höhepunkte die »Frühlingsfeier«, »An die Jungen« oder »An die Mouche« nennen würde, der die »Harzreise im Winter« doch recht dunkel, Klopstock »für einen modernen Geschmack ungenießbar« und Hölderlins Hymnenwerk symptomatisch für beginnenden Wahnsinn findet. Natürlich darf eine stilistische Klassifizierung nicht das dichterische Lebenswerk begrenzen wollen. Vom Dichter aus gesehen, ist gerade die Frage nach der Art der Fügung untrennbar mit der Entwicklung verknüpft. In Goethes lyrischem Schaffen sind alle drei Arten von Fügung aufzuzeigen. Nach der Mitte hin, der wohltemperierten Fügung, dem Gedicht, tendieren fast alle von der einen oder anderen Seite her. Alle Liedersänger schrieben Gedichte, alle Hymnensänger ebenfalls. Eichendorff hat seine Sonette, Brentano sein »Wiegenlied eines jammernden Herzens«, »Um die Harfe sind Kränze geschlungen«, »Ich weiß es wohl, Du hast um mich geweint«, »Der Abend« usw. Platen hat die Sonette und anderseits Oden, Stücke härtester Fügung, Hölderlin hat seine bekanntesten Stücke in wohltemperierter Fügung, zum Teil unter Goetheschem Einfluß, »Hyperions Schicksalslied«, »Als ich ein Knabe war«, dann den »Abend«, »Rückkehr in die Heimat«, der »Morgen«, »Menons Klage«, überhaupt die ganze Dichtung um Diotima, und auf der anderen Seite die Hymnen. In der Mitte, fast wandellos, stehen allein Hebbel und C. F. Meyer: diese haben ziemlich ausschließlich Gedichte geschrieben, entsprechend der Tatsache, daß besonders bei letzterem das lyrische Werk von vornherein als etwas Fertiges feststand.

Das Gedicht.

Die Beschreibung der hierdurch nahegerückten zweiten Stufe des lyrischen Stils, der wohltemperierten Fügung, des Gedichts, kann nunmehr wesentlich zusammengefaßter bewerkstelligt werden, da durch genaues Eingehen auf die glatte Fügung, aufs Lied, bereits die Gegensätze hergestellt sind, durch die diese zweite Fügungsart sich abgrenzt. Im Gedicht ist zwar die absolute Eigenlebigkeit des einzelnen Wortes, wie wir sie in der Hymne kennen lernen, noch nicht erreicht, das Wesentliche ist aber, daß die Worte keinem weiteren Zwecke mehr dienen, um Bild oder Melodie zu erzeugen, sondern ihre Wirkung

in ihnen selbst beruht. War im Liede die ganze Reimzeile oder waren gar mehrere höhere Einheit, so sind hier im äußersten Falle für jede Reihe einzelne Worte zu verschiedenen Einheiten zusammengefaßt. Da dies im Charakter einer entwickelten, mit Bei- und Vorwörtern arbeitenden Sprache durchaus gegeben ist, harmonisiert die wohltemperierte Fügung stets mit dem Geist des vorliegenden Sprachniveaus, mit dem sie unter allen Umständen in Gleichklang bleiben will, ohne die Absicht, dessen äußerste Möglichkeiten anzuspannen oder gar zu durchbrechen.

Voller Gefühl des Jünglings, / weil' ich Tage /
Auf dem Roß' / und dem Stahl', / ich seh des Lenzes /
Grüne Bäume froh dann, / und froh des Winters /
Dürre beblütet. / (Klopstock, Der Frohsinn.)

Wir sehen, die Bildung der höheren Einheit ist gegeben mit dem syntaktischen Zusammenhang, in diesem Falle günstig unterstützt durch das Metrum. Die einzelnen Wortgruppen selbst lehnen sich nur lose aneinander, aber innerhalb der Wortgruppe ist die Einheit gewahrt.

Mag jemand einwenden, daß solche Verhältnisse schon an sich durch das Metrum notwendig seien, so kann dem nur entgegen gehalten werden, daß gerade das Umgekehrte richtig ist. Aus dem Geiste dieser Fügungart ist das Metrum geboren, und die seelische Disposition, die den Dichter in mittlerer Fügung sich äußern ließ, hat auch die Wahl des Metrums erzeugt. Letzteres ist also, wie durchgängig im gültigen, ernstzunehmenden lyrischen Gebilde sekundärer Natur und die organische Folgeerscheinung einer dichterischen Schwingungsart. Die Bewegung bestimmt das Metrum, nicht umgekehrt, was man sich nicht tief genug einprägen kann. Unsere großen Lyriker haben ihre trochäische Vierfüßlerstrophe, ihr alkäisches Maß, ihren Hexameter nicht bildungsmäßig als etwas Gelerntes von außen an ihr Erlebnis herangetragen, sondern die jeweilige Besonderheit ihrer Lebensstufe machte dieses oder jenes Metrum von innen her notwendig. Das romantische Erlebnis rief naturnotwendig die mit romantischen Traditionen beladene trochäische Vierfüßlerstrophe hervor, wogegen das Erlebnis der Antike selbstverständlich antike Metren mit sich brachte. Aber das Erlebnis war das primäre, und die Bewegung trug mit ihrem Bestreben, sich auszurollen, das Metrum schon in sich. Daß auch nur in einem solchen Falle das Metrum das Merkmal innerer Notwendigkeit und organischen Wachstums tragen kann, beweisen alle Versuche, die selbständig gewordene Technik zu betätigen und ein bildungsmäßig aufgegriffenes Metrum an einem ungemäßen Erlebnis oder ohne Erlebnis zu versuchen. Ich brauche nur den Meister-

sang zu nennen oder auf die zweideutige Rolle des Alexandriners in der deutschen Dichtung hinzuweisen. Eine Diskrepanz zwischen Gehalt und Metrum, freilich aus ganz anderem Grunde zeigen auch Novalis' »Hymnen an die Nacht«, sofern man sie zur Lyrik rechnen will. Sie haben ja auch lange genug, bis 1901, wo Heilborn eine in Verse abgesetzte Handschrift fand, als Prosa gegolten. So wie sie vorliegen, treten sie mit dem Anspruch auf, Hymnen zu sein, also einen gewaltigen Rhythmus zu verkörpern, der von Wort zu Wort reißt. Aber gerade der wuchtige Rhythmus, man vergleiche »Wandrers Sturmlied«, fehlt ihnen. Mit der glatten Fügung einer soziologisch gebundenen (d. h. der Umgangssprache entnommenen) Syntax eilen sie von Vorstellung zu Vorstellung, weit entfernt vom Wesen der Antike. Schlegel tat ihrem schönen Tiefsinn einen guten Dienst, als er sie in Prosa druckte. Er folgte damit lediglich seinem dichterischen Instinkt. Der freie Rhythmus, das ureigentliche Metrum hymnischer Bewegtheit, hat überhaupt für solche Charaktere, die in ihm nicht gemäß seiner antiken Ideologie höchste Gebundenheit, sondern höchste Bequemlichkeit sahen, immer Verführendes gehabt, wofür nicht nur das besonders krasse Beispiel von Arno Holz »Fantasus« zu Gebote steht. Aber auch da, wo nicht Unform, sondern Spielerei zum ungemäßen Metrum verführte, sind die Beispiele zahlreich: Lenaus antike Strophen sind sicher nicht seine besten Gedichte, Schlegels Sonette sind durchweg unlebendig, Hölderlins spätes Reimgedicht vom Dezember 1800 an Landauer trägt den Stempel äußeren Anlasses, selbst Platens Ghaselen scheinen mir mehr Bildungs- als Urgedichte, von den sogenannten »deutschen Oden« R. A. Schröders, einem traurigen Dokument moderner Stilpfiffigkeit, ganz zu schweigen.

Es ist also kein Zufall, wenn im Gedicht, in der mittleren Fügung, die durch eine Wortgruppe gebildete höhere Einheit fast immer schon durchs Metrum bedingt ist:

> Glanz und Ruhm! / so erwacht unsere Welt /
> Heldengleich / bannen wir Berg und Belt /
> Jung und groß / schaut der Geist / ohne Vogt /
> Auf die Flur / auf die Flut / die umwogt. /
> — — — — — — — — — —
> All dies stürmt / reißt und schlägt / blitzt und brennt /
> Eh für uns / spät / am Nachtfirmament /
> Sich vereint / schimmernd still / Licht-kleinod: /
> Glanz und Ruhm / Rausch und Qual / Traum und Tod. /
>
> (Stefan George, Traum und Tod.)

Nicht immer ist die höhere Einheit so klar aufzuzeigen, aber auch hier nicht regelmäßig und nicht dauernd sich mit dem Metrum deckend. Überraschend ist die scharfe Abgrenzung der einzelnen Wortgruppen

gegeneinander, die sich selten so einschneidend finden läßt. Meist ist die Naht der Anlehnung durch die Zäsur gegeben:

> Heute fanden meine Schritte / mein vergeßnes Jugendtal /
> Seine Sohle lag verödet / seine Berge standen kahl. /
> (C. F. Meyer, Ewig jung ist nur die Sonne.)

Aber auch in zäsurlosen Gedichten ist das Aufeinanderkommen der Einheiten durch einen leisen Einschnitt fühlbar, der sich natürlich nur beim lauten Lesen erfassen läßt:

> Bemeßt den Schritt! / Bemeßt den Schwung! /
> Die Erde / bleibt noch lange jung! /
> Dort fällt ein Korn, / das stirbt und ruht. /
> Die Ruh ist süß. / Es hat es gut. /
> Hier eins, / das durch die Scholle bricht. /
> Es hat es gut. / Süß ist das Licht. /
> Und keines fällt / aus dieser Welt, /
> Und jedes fällt, / wie's Gott gefällt. /
> (C. F. Meyer, Säerspruch.)

Ferner:

> Schön wie der Tag / und lieblich wie der Morgen, /
> Mit edler Stirn, / mit Augen voll von Treue, /
> An Jahren jung / und reizend wie das Neue, /
> So fand ich dich, / so fand ich meine Sorgen. /
> (Platen, Sonette XLVI.)

Hier fühlen wir, wie berechtigt diese Art der Fügung wohltemperiert genannt werden kann. Nicht allein völlige Deckung der Bewegung mit dem äußeren Wortsinn ist erreicht, sondern vor allem Deckung mit dem Rhythmus. Das Gleichgewicht von Fügung und Rhythmus ist das Charakteristische des Gedichtes. Wort und Bewegung sind gegeneinander ausgeglichen. Während im Lied der Rhythmus nicht bis zum einzelnen Worte durchdrang und er in der Hymne über die Worte hinausschießt, diese zerbrechend, durchdringt er hier gleichmäßig das Wort. Wort und Rhythmus stehen in dauernder Wechselwirkung miteinander, wodurch die ruhig fortschreitende Harmonie, die der Fügung den Namen gibt, erreicht wird. Der Rhythmus, der jedes Wort ergreift, zwingt uns so auf das Wort hin, was freilich vom Wort aus durch dessen Sinnlichkeit erreicht wird. Dadurch, daß die Bewegung im Wort selbst wirksam wird, erhält dieses auch eine ganz andere Bedeutung. Dauernd von neuem von Rhythmus erfüllt (nicht, wie im Lied, übergangen), wird es auch von Fall zu Fall neu geboren. Somit sind erstarrte Vorstellungsarten, stereotyp gewordene Bildzusammenhänge unmöglich. Im Liede rief der Rhythmus lediglich den losen Umriß der Reihen hervor, nicht etwa die Worte, die ihrerseits wieder die Melodie hervorriefen. Hier gebiert der Rhythmus das Wort, darüber hinaus gibt es nichts.

Dementsprechend fordert das Wort hier auch eine ganz neue Lebendigkeit. Die Ausdehnung der Einheit wird nämlich durch die assoziierende Schwingung des Wortes bestimmt. Das Wort ruft bestimmte Assoziationen hervor, die um so weiter schwingen, je allgemeiner das Wort gehalten ist, je häufiger das Wort in bestimmten Zusammensetzungen angewandt wird. Je präziser, geistig bildlicher ein Wort sich anfühlt, um so geringer wird diese Schwingungsweite sein. Im Liede erstreckt sich diese Assoziationsschwingung über die ganze Reimzeile. Das Wort, welches die Schwingung hervorruft, ist dementsprechend gewählt, von möglichster Unbestimmtheit und möglichst belastet mit Vorstellungskomplexen, die durch Umgangssprache oder literarische Tradition hervorgerufen sind:

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht. (Heine.)

Tod — Leben — dunkelt — müd: diese Töne werden flüchtig angeschlagen und erzeugen durch die Weite ihrer mitschwingenden Vorstellung die Melodie die als Einheit über der Reihe liegt. Oder:

Von fern die Uhren schlagen,
Es ist schon tiefe Nacht.
Die Lampe brennt so düster,
Dein Bettlein ist gemacht.

Die Winde nur noch gehen
Wehklagend um das Haus.
Wir sitzen einsam drinne
Und lauschen oft hinaus ... (Eichendorff.)

Uhren schlagen — tiefe Nacht — düster — Bettlein — Winde — wehklagend — einsam — lauschen: jedes Wort schwingt enorm nach. »Uhren schlagen«: man fühlt Stunde auf Stunde in der Totenstille dahingehen, »Bettlein«: eine Welt voll Zärtlichkeit schwingt im Diminutiv mit, im übrigen verbinden sich mit bekannten Worten bekannte Assoziationen, die dann jedesmal der Zeile ihre Einheit geben. Der Reim, in möglichster Abgeschwächtheit, dient dazu, die einzelnen Einheiten in ihrer Eigenschaft als Melodie miteinander zu verbinden. Die Weite der Assoziationsschwingung fällt also mit der Einheit über den Worten zusammen. Wenn nun die Einheit im Worte selbst gegeben ist, oder wie beim Gedicht mindestens in der Wortgruppe, so ist es klar, daß wir es im Gedicht mit solchen Worten zu tun haben, welche ihre Bedeutung mehr in sich tragen und das, was sonst über dem Wort mitschwingt, möglichst im Wort geben. Das Wort wird also den Leser nicht in dem Maße loslassen wie im Lied, es wird seinen geistigen Raum selbst ausfüllen, nicht es dem Leser überlassen, diesen

mit seinen Schwingungen zu bevölkern. Das Wort wird innere Bildlichkeit haben. Anderseits wird, im Falle solche Worte von weiter Schwingung auftauchen, der Formenrhythmus in seiner unerbittlichen Erfassung möglichst jedes Wortes diese Schwingung so begrenzen, daß die innere Bildlichkeit nicht durch das Entstehen einer Melodie gestört wird, genau so wie man eine Saite kürzer faßt, um die Schwingung zu verringern und so einen höheren Ton zu erzielen.

Glanz und Ruhm! / so erwacht unsere Welt / (George.)

Der Rhythmus hält mit dem Wort durchaus Schritt, er gestattet dem Wort nicht, sich frei zu machen zu einer Schwingung, welche die durch die Worte »Glanz und Ruhm« gebildete höhere Einheit durchbrechen könnte. Gerade bei George können wir dies häufig beobachten: weitschwingende, mit reichen Vorstellungskomplexen beladene Worte gebändigt durch einen darum um so bildlicheren und strenger formenden Rhythmus:

Uns, die durch viele Jahre zum Triumpfe
Des großen Lebens ihre Lieder schufen,
Ist es Gebühr, mit Würde auch die dumpfe
Erinnrung an das Dunkel vorzurufen.

(George, Vorspiel.)

Hier spüren wir durch die Synthese von weitspannendem Wort mit begrenzendem Rhythmus »die tiefsten Lebensgluten in schönster Bändigung«. Im Liede wirkt der Rhythmus wesentlich in der Zeit, d. h. er bewirkt den Ablauf des Gebildes, freilich paralysiert oder wenigstens gehemmt durch den Reim, der durch seine rückgreifende Verbindung der Melodien eine gewisse zyklische Stetigkeit hervorruft. Im Gedicht wirkt der Rhythmus wesentlich im Raum, d. h. er bewirkt den Aufbau des Gebildes, unterstützt durch den Reim. (In der Hymne wiederum wirkt die Reimlosigkeit bis zu einem gewissen Grade paralysierend, da durch den Wegfall der tonlichen Wiederkehr die logische Aufeinanderfolge ihre Richtung bewahrt.) Es stellt sich also Zeitrhythmus gegen Raumrhythmus.

Was nun von der Bildlichkeit der Sprache bei der Betrachtung des Liedes gezeigt wurde, mag hier wieder ins Gedächtnis treten, um den Gegensatz von der Impression zur sprachlichen Plastizität des Gedichtes deutlich zu machen. Herder sagt in seiner Vorrede zu den Volksliedern: »Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde; seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck ‚Weise' nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang desselben, — habe es Bild und Bilder und Zusammensetzung und Nied-

lichkeit der Farben soviel es wolle, es ist kein Lied mehr.« Dies läßt sich — da Herder mit dem Wort Lied terminologisch nichts verband — auf die lyrischen Gebilde überhaupt ausdehnen. Weiter äußert sich Goethe in »Shakespeare und kein Ende« noch eindeutiger: »Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichteste Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht.« Deutlich wird hier gesagt, daß es nicht darauf ankommt, wie in der glatten Fügung, vermittels der Worte eine Impression zu erzeugen, sondern die Bildlichkeit im Worte selbst lebendig werden zu lassen. Nur der formhafte, sinnliche Mensch spürt im Wort selbst das Plastische, das eben nur in der Sprache wirksam werden kann, also mit eigenen Mitteln als etwas Eigenes auftritt, während die impressionistische Bildlichkeit immer nur versuchen kann, etwas Außersprachliches, das sich z. B. in der Malerei viel vollendeter findet, darzustellen, ohne daß die Sprache zu ihrem vollen Rechte käme. Man betrachte nur im Gedicht die Stellung des Beiwortes oder der Metapher! Immer ist das Beiwort bemüht, aus dem Hauptwort möglichst viel Geistiges herauszuholen, seinen begrifflichen Gehalt abzugrenzen, klarzustellen oder auch zu erweitern, besonders aber um es zu spezialisieren und es mit dem Erlebnis in Beziehung zu setzen: Oede Welle, trauernde Woge, wilder Lorbeerbusch, ihr lieben Inseln, Augen der Wunderwelt, das heilignüchterne Wasser, die sehnsüchtigen Wasser, uralter Efeu, lebende Säulen, liebende Nacht, heilige Nacht, schwärmerische Nacht, selige Wolken, geschäftige Bäche, einsamharrender Strom, lebendiger Strom, klagenbereitender Nordwind, diebische Tränen, schauendes Ufer, das weiche Wild, edle Purpurröte usw. Immer ist das Wort selbst vertieft, nie ist versucht, dem Worte mehr landschaftlichen Charakter zu geben, als es selbst schon in sich trägt. Selten wird Beziehung zum Atmosphärischen, sondern meist zum Erlebnis hingegeben. Im Mittelpunkt des Gedichtes steht immer das vom Erlebnis bewegte Ich, und deshalb kann die Wortfügung auch nie einen beschreibenden Charakter annehmen. Man lese C. F. Meyers Gedicht »Michelangelo und seine Statuen«:

Du öffnest, Sklave, deinen Mund,
Doch stöhnst du nicht. Die Lippe schweigt.
Nicht drückt, Gedankenvoller, dich
Die Bürde der behelmten Stirn.
Du packst mit nerv'ger Hand den Bart,
Doch springst du, Moses, nicht empor.

Maria mit dem toten Sohn,
Du weinst, doch rinnt die Träne nicht.

Hier stehen die Worte einzig in ihrer begrifflichen Erfülltheit ohne die Absicht, malen zu wollen oder das Atmosphärische, das die Verdeutlichung der Statuen erleichtern könnte, zu vermitteln. Das Malerische, Gegenständliche, das ja geschildert werden soll, wird ins sprachlich, begrifflich Bewegte übertragen. Nicht Bild, sondern Bewegung wird erzielt, doppelt bemerkenswert, da es sich ja um eine Schilderung fertiger Kunstwerke handelt. So ist denn charakteristisch, daß der Dichter nicht die Statuen darstellt wie sie vor ihm stehen, sondern durchgängig das ausspricht, was sie nicht tun: »Doch stöhnst du nicht...«, »nicht drückt dich...«, »doch springst du nicht empor...«, »doch rinnt die Träne nicht...« Die Umrisse werden verschmäht, statt dessen wird der geistige Kern bloßgelegt. Ein glänzendes Musterbeispiel, in welcher Weise »beschreibende« Poesie, die dann eben nicht mehr beschreibende Poesie ist, allein möglich ist. So allein bleibt die innere Bildlichkeit des Wortes gewahrt, ohne auf Kosten einer äußeren Bildlichkeit gesprengt zu werden.

Eine Vermischung beider Elemente stellt Hölderlins »Hälfte des Lebens« dar:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll von wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen [1]).

Im ersten Teil bricht das Ich des Dichters nicht durch, auch die Fügung ist von ziemlich glattem jambischem Charakter, der rhythmische Aufbau der einzelnen Zeile fällt ungefähr mit dem syntaktischen zusammen. Entsprechend tritt auch das rein Malerische im Landschaftsbild näher hervor. Im zweiten Teil ist das landschaftliche Element vollkommen in die dichterische Bewegung mit hineingenommen, ohne dadurch an Eindringlichkeit zu verlieren. Der optische Eindruck fehlt vollständig, das Bild fließt im Erlebnis. Der Mensch steht in der

---

[1]) Sehr charakteristisch für den Übergang von Liedstil zum Gedichtstil sind die Umarbeitungen und verschiedenen Fassungen. Man vergleiche z. B. bei Hölderlin die drei Fassungen des Gedichtes »An Eduard« untereinander und mit diesen wieder eine neue bisher unbekannte Bearbeitung »Die Dioskuren«, die leider Bruchstück geblieben ist (Gesamtausgabe ed. Hellingrath IV. Bd., Anhang S. 290). Nicht minder lehrreich für die Stilverschiebungen sind C. F. Meyers Umarbeitungen, die dieser bewußt nach einem härteren Stil hin vornahm. Vgl. darüber in dem hervorragenden Buch von Franz F. Baumgarten »Das Werk C. F. Meyers«, München 1917, S. 247 ff.

Mitte der Landschaft. Logischerweise tritt auch der Rhythmus stärker durch und fügt die Worte härter aneinander, so daß die Kraft ihrer Innerlichkeit schon dadurch mehr zur Geltung kommt.

Ein wichtiges Stilelement des Gedichtes finden wir auch, wie hier in Vers 8, in der Fragestellung. Die Fragestellung, die Anrede, der Ausruf, alle jene Formen, die geeignet sind, den flüssigen Ablauf des syntaktischen Zusammenhangs zu durchbrechen, werden in der glatten Fügung des Liedes kaum vorgefunden, weil der Sinn durch sie von der Melodie aufs Wort selbst hingezwungen würde. Im Gedicht aber ist diese syntaktische Lebendigkeit bedeutsam. Sie wird vor allem von Hölderlin, aber auch von Klopstock (dort häufig ins Rhetorische umschlagend) und Hebbel angewandt. Diese Satzformen gehen mit dem Gefühl für den formhaften Charakter des Wortes Hand in Hand. Sie sind durchaus im Geist der Sprachbewegung, der an Stelle des Zustandes die Bewegtheit setzt, an Stelle der Bezeichnung für ein Gefühl den Ausruf setzt, den dies Gefühl im Munde des Menschen hervorruft, an Stelle des Wortes »Schmerz« den Schmerzensschrei selbst, des Wortes »Verlassenheit« den Klagelaut, des Wortes »Liebe« die Anrufung der Geliebten. Die lebendige Vorstellung verlangt nach einer prägnanten Bezeichnung, um das Wort restlos ausschöpfen zu können, während die erstarrtere Vorstellungswelt des Liedes sich mit der farbloseren Bezeichnung des Zustandes meist zufrieden gibt, um die Melodie durch die Wortbewegung nicht zu hemmen [1]).

Dies Symptom, wie überhaupt die Wahl der Fügungsart hat seinen Ursprung in der seelischen Disposition des Dichters schlechthin. Dem Gedicht liegt der Mensch zugrunde, dessen Formhaftigkeit im Moment des Produzierens absolut ausgeglichen ist. Keine Lockerung des Gefühls zum Ich hin (wie beim Lied) oder zu Gott hin (wie in der Hymne) ist zu spüren. Jedes Wesen hat seinen geistigen Raum, jede Tat schafft ihn sich. Und Vollkommenheit ist da, wo dieser Raum erfüllt ist. Die Hellenen haben ihren Raum nicht erfüllt, darum durfte sie Nietzsche »dieses zum Leiden so einzig befähigte Volk« nennen. Das hellenische Gedicht aber hat ihn beleibt, wie das Gedicht überhaupt. Das Leibwerden gibt dem absoluten Geist erst die Möglichkeit, existent zu werden. Das Gedicht ist beleibter, begrenzter Zustand. Das Wesen seiner Objektivation ist äußerste Rundheit. In ihm ist das Erlebnis verwandelt, und des Universalen, zu dem alle Bewegung hindrängt, ist noch nicht gedacht. Seine restlose Verkörperung, die sich selbst ganz erfüllt hat, läßt keinen Raum mehr für musikalische Gewitterung, für impressionistischen Traum, für melodischen Rausch.

---

[1]) Vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung S. 431 f.

»Heilignüchtern« hat es sein Gleichgewicht. Und sind die Gedichte Platens oder Baudelaires darum weniger klare Gebilde und glückliche Erfüllungen, weil sie einmal kranken und zerrissenen und wahnsinnigen Erlebnissen entsprungen sind? Nein, die Saugkraft dieser pathetischen Bildlichkeit ist vollkommen. Was auch in sie hineingehe, sei es ein bukolisches Glück oder eine qualvolle Morgendämmerung in Paris, es geht ganz hinein und läßt keinen Schrei mehr heraus und keine Melodie.

Die Hymne.

Und doch gibt es Gebilde die man tragisch nennen würde, wenn die Lyrik überhaupt Vorgänge und nicht Zustände ausdrückte, ich meine die Hymnen. Die Hymnen repräsentieren den eigentlichen großen Stil der Lyrik. Sie stellen eine ungeheuere Formungsarbeit dar, weil in ihnen eine ungeheuere Bewegung wirksam ist. Das Feststehende ist auch hier das formhafte Ich des Dichters, aber sowohl der Anstoß zur Schwingung wie auch der Grad der Schwingung sind von solcher Macht und Ausdehnung, daß Gestalt und Formgesetz kritisch kaum noch wahrnehmbar sind und sich der dialektischen Erfassung umsomehr entziehen, je stärker sie sich dem nachlebenden Gefühl eindrücken. Daß nicht etwa die Unendlichkeit des Erlebnisgrundes allein das Unendliche dieser hymnischen Bewegung ausmacht, erhellt schon daraus, daß das unendlichste Erlebnis der Lyrik, Gott, einen so verschiedenen Ausdruck hervorrief. Vom Kirchenlied des Paul Gerhardt und Novalis bis zu Klopstocks »An Gott« und »Dem Allgegenwärtigen« und von Hölderlins Christus-Mythos bis zum orphischen Urwort, welch ein Unterschied in Schwingung, Spannung und Bewegung, aber doch hervorgerufen von einem Erlebnis, das zwar in sich hundertfach geartet sein kann, kirchlich gebunden, mystisch vertieft und pantheistisch gelockert, letzten Endes jedoch eine Wurzel hat. Ganz gleichgültig ist freilich die Extensität des Erlebnisses selbst nicht. Was schon daraus erhellt, daß es kaum ein Gebilde hymnischen Charakters und harter Fügung gibt, das man zur Liebeslyrik rechnen könnte. Das Liebeserlebnis, als Erlebnis von Mensch zu Mensch, von Zustand zu Zustand, von Ich zu Ich, könnte die dichterische Bewegung nie veranlassen, ins Universale, ins Unendliche zu dringen, da Ursprung und Ziel der Liebesbewegtheit ja ein endliches ist, die Geliebte. Das ist freilich nur psychologisch gesprochen richtig, denn was in der Seele einen Zweck hat, ist in der Form zwecklos. Was in der Seele den Besitz sucht, sucht in der Form die Bewegung, was dort begehrt, ist hier wunschlos, was dort Ergänzung durchs Objekt

sucht, ist hier allein als Subjekt gültig, und während der Mensch die Geliebte sucht, ruft der Dichter: »Doch liebt die Liebe!« (Hölderlin.) Immerhin aber ist das Was des Erlebten mitbestimmend für das Wie des Erlebens. Zwar kann das unendliche Erlebnis so zart schwingen, daß diese Schwingung im Lied ihren Ausdruck sucht, selten aber wird ein begrenztes Erlebnis so stark schwingen, daß es zur Hymne drängt. Die Art der Schwingung ist das Ausschlaggebende.

Beim Hymnendichter ist die Kongruenz von Ich und Erlebnis besonders deutlich. Er spürt keinerlei Distanz mehr zu seinem Erlebnis, kein Verhältnis, das überbrückt werden müßte. Sein bewegtes Ich ist mit dem, was dieses Ich in Bewegung gesetzt hat, vollkommen identisch. Es ist derselbe Vorgang, der sich in einer anderen Welt, der der Mystiker, parallel ereignet: Im innersten, tiefsten Seelenpunkt findet sich die Universalität (in diesem Falle Gott, in unserem Falle das Erlebnis überhaupt) wieder. Was sich durch kein Ausströmen in die Unendlichkeit fangen und erfassen ließ, bei der tiefsten Einkehr ins Selbst taucht plötzlich das All in einem Punkte auf. Der Begriff des Unendlichen wird gleich Null, die Parallelen schneiden sich, die Distanz ist aufgehoben, »hier ist Gottes Grund mein Grund und mein Grund ist Gottes Grund« (Eckehart).

Seelig, wer ohne Sinne
Schwebt, wie ein Geist auf dem Wasser,
Nicht wie ein Schiff — die Flaggen
Wechselnd der Zeit und Segel
Blähend, wie heute der Wind weht.
Nein, ohne Sinne, dem Gott gleich,
Selbst sich nur wissend und dichtend,
Schafft er die Welt, die er selbst ist,
Und es sündigt der Mensch drauf.
Und es war nicht sein Wille!
Aber geteilet ist alles.
Keinem ward alles, denn jedes
Hatt' einen Herrn, nur der Herr nicht;
Einsam ist er und dient nicht.
So auch der Sänger.

In diesem Gedicht Bretanos »Nachklang Beethovenscher Musik« ist dies Zusammenfallen von Wille und Tat, von Seele und Gott, daß wir in unserer Kategorie die Deckung von Ich und Erlebnis nennen, vollkommen dargelegt. Das Erlebnis des Hymnendichters ist ebenso einfach zu benennen wie es allumfassend und schwer zu begrenzen ist. Der Gott Klopstocks schließt auch die ganze Natur und Kreatur mit ein, umfaßt den Bibelgott und Christus ebenso wie Baldur und Dionysos. Goethes Titanismus umfaßt sowohl sein Ichgefühl wie sein Weltgefühl, seinen Drang sich auszuströmen, wie den, sich zu

erobern, seine Wallung wie sein Bild, sein Kosmos wie sein Chaos, sein Sein wie sein Werden, Hölderlins Prophetie begreift das Vaterland wie das Gottesreich, die Wiederkehr der Götter wie die Reife der Welt zum Untergang, Christus wie den Vater Äther und den Stromgeist, eigene Weisheit wie stummes Schicksal. Hier tritt uns in reinster Form der Dichter als »gottgesandter Sprecher«, als Seher, als »*vates*« entgegen. Er ist der Hüter der tiefsten Geheimnisse, der Gott in sich trägt und deshalb die letzten Erkenntnisse von Zukunft und Schicksal seherisch deuten kann. Keiner wie er kann so »unmittelbar das Vaterland angehen oder die Zeit« (Hölderlin). Das Lied hat Augenblickscharakter, es ist persönlich begrenzt und ein Einzelfall, das Gedicht ist durch seine Rundheit ohne Beziehung weder vom Dichter her noch zur Menschheit hin, es ist zeitlos, die Hymne aber gehört der Menschheit und dem Schicksal der Zeit, sie ist im tiefsten Sinne religiös, weil sie ohne Gemeinde, ohne Volk ihren wahren Kultcharakter nicht erfüllen würde.

Das unendliche Erlebnis wirkt im formhaften Ich als Schwingung. Die Gewalt der Schwingung, die durch das Aufeinanderprallen dieser Gegensätze und ihrer Durchdringungsarbeit hervorgerufen wird, wirkt sich sprachlich entsprechend gewaltig, ja gewaltsam aus. Die dichterische Bewegung, oder vielmehr ihr Formkorrelat, der Rhythmus, bekommt Gewalt über die Worte. Während im Lied die Wortreihe stärker wirkt als der Rhythmus, ist hier der Rhythmus stärker als das Wort. Er begnügt sich nicht damit, die Wortgruppe zu durchdringen, sondern er reißt die einzelnen Worte so stark voneinander los, daß die Fugen klaffen: daher die Bezeichnung »harte Fügung«[1]). Das Wort tritt hier recht eigentlich mit absoluter Selbständigkeit als das dichterische Element auf. Selbst Worte geringerer Schwere, wie Partikel und Pronomina werden vom übermächtigen Rhythmus erfaßt und aus der harmonischen Gebundenheit innerhalb der Wortgruppe hinausgeschleudert. Verbindung zwischen den Worten existiert also kaum noch, sie stehen hart nebeneinander. Sie können sich nicht mehr der Melodie oder dem Sinn unterordnen, sondern wirken lediglich als Wort selbst. Daher der schwere Gang der Hymne einerseits und ihre sogenannte Dunkelheit anderseits. Drei Beispiele, zunächst:

Es tönet sein Lob Feld und Wald, Tal und Gebirg,
Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend

[1]) Der reinste Vertreter dieser Stilart ist Hölderlin, daneben Klopstock, wo es ihm gelingt, rationalistische Reste und rhetorisch Lehrhaftes im Feuer einzuschmelzen, ferner der titanische Goethe, von Pindar beeinflußt und, in seltenen Stücken, auch Platen.

> Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
> Unerreichten von dem Danklied der Natur!
>
> (Klopstock, Die Gestirne.)

Oder:

> Komm, leuchtender Gott! Reblaub in dem Haar, tanz uns
> Weichfüßige Reihn, eh' vollends die Welt Staub wird:
> Hier magst du dir Roms Asche sammeln,
> Und mischen deinen Wein damit!
>
> (Platen, Turm des Nero.)

Oder:

> Denn izt erlosch der Sonne Tag
> Der Königliche und zerbrach
> Den geradestrahlenden
> Den Zepter, göttlichleidend, von selbst,
> Denn wiederkommen sollt es
> Zu rechter Zeit. Nicht wär' es gut
> Gewesen, später, und schroffabbrechend, untreu,
> Der Menschen Werk, und Freude war es
> Von nun an,
> Zu wohnen in liebender Nacht ... (Hölderlin.)

Im Liede wurde der innere Ablauf des lyrischen Vorgangs im wesentlichen durch die Melodie vorwärts geschoben, die durch den eigenen Ton der Worte niemals gestört werden durfte, im Gedicht erfolgte diese Vorwärtsbewegung durch den Sinn der aus der Harmonie von Rhythmus und Wortgruppe heraustrat. In der Hymne aber, wo der starke Ton jedes einzelnen Wortes weder eine fortführende Melodie zuläßt noch der Rhythmus zur Wortgruppe in einem ausgeglichenen Verhältnis steht, so daß der Sinn die Oberhand gewönne, wird die bewegende Kraft durch den Rhythmus gebildet. Dieser reißt uns, den syntaktischen Bau vergewaltigend, hart von Wort zu Wort, weil er eben, entsprechend der ins Grenzenlose drängenden dichterischen Bewegtheit, ein gleichgewichtiges Sprachkorrelat kaum noch finden kann. Der flüssige Zusammenhang einer logischen Sinnfolge ist nicht mehr zu wahren, würde dies doch nur dann erreicht werden können, wenn der syntaktische Bau einigermaßen der üblichen menschlichen Wortfolge ähnlich bliebe und wenn sich Worte verschiedenen Bedeutungsgewichtes in ihrer Abstufung behaupten könnten. Die Worte haben, durch den Rhythmus zersprengt und absolutiert, keine Möglichkeit mehr, sich zueinander ins Verhältnis zu setzen und so ein logisches Ergebnis hervorzurufen. Schon die Behandlung der Syntax läßt dies nicht zu: Subjekt und Verbum sind weit getrennt, der erklärende Nebensatz ist plötzlich in einem Worte kristallisiert, dann werden gedehnte Perioden von ihren Schachtelsätzen ruckartig abgeschnitten, dann wird zwischen Artikel und Substantiv ein Satz, der das Adjektiv ersetzt, eingepreßt. Kurzum, die äußersten stilistischen Möglichkeiten

arbeiten zusammen, um zu verhindern, daß die Worte mehr seien als eben Worte, daß sie etwa als Faktoren eines »Inhalts« nur relativen Sinn hätten. Ihre scheinbare Zusammenhangslosigkeit, erzeugt durch den übermächtigen Rhythmus, offenbart auch ihren tiefsten Sinn: das Wort als Leib. Ein großer Glaube an die absolute Macht des Wortes liegt dem Hymnenstil zugrunde, eine tiefe, glühende, hellenische Sinnlichkeit, die im Wort die Fähigkeit spürt, eine eigene geistige Existenz zu führen und als Bild in sich zu tragen, was andere durch außersprachliche Melodie oder Impression zu erreichen suchen. Klopstock hat sich über den Kampf zwischen dem glatten, logischen Ablauf, in dem das Wort verkümmern muß, und der hymnischen Gewaltsamkeit der Syntax gegenüber tiefe Gedanken gemacht. Sein Gedicht »Der Kranz« beginnt:

Dank euch, Griechen, daß ihr, was der Verstand vereint,
Wie dem Freunde den Freund,
Wie dem Jüngling die Braut Liebe, gewaltsam trennt,
Wenn mit siegendem Reiz
Eure Sprache, wie Tau, euch von der Lippe träuft!

Hier ist es ausgesprochen, daß die dichterische Sprache des sinnlichen Hellenen »gewaltsam trennt, was der Verstand vereint«.

Besonders kraß und konsequent ist dies in Übersetzungen aus antiken Sprachen durchgeführt, wo die Überführung einer grenzenlosen Bewegtheit in eine nicht völlig adäquate Sprache doch adäquat erfolgen soll. Ich nenne nur Hölderlins Pindarübertragungen, Schulbeispiele für den hartgefügten Stil und die äußerste Anspannung der Sprache, die sich denken läßt. Klopstock überträgt die berühmte Horazische Ode »*Aequam memento rebus in arduis servare mentem* . . .« folgendermaßen:

Gesetztes strebe Schickung bei trauriger
Zu bleiben Geistes, wie bei der glücklichen,
Von zügellosen unbezwungenes
Freuden, o Jüngling, der einst auch hinwelkt.

Wer Klopstocks Sprachsinnlichkeit und seine Beherrschung der Kunstmittel kennt, wird sich nicht entschließen können, dies für eine Schrulle zu halten, sondern wird die eigenlebige Kraft des Wortes wie die übermäßige Gewalt des Rhythmus besonders rein spüren.

Das Übergewicht des Rhythmus über die Wortfügung hat zur Folge, daß der bestimmte Faktor im Aufbau der Hymne nicht der logische Ablauf ist, sondern die Assoziation. Wohl verstanden aber wirkt nicht etwa das einzelne Wort durch die Weite seiner Schwingung derart, daß einer der anklingenden Begriffe das gedankliche Element zum folgenden ausmacht, da ja das Wort vom Rhythmus isoliert ist

und deshalb keine übergreifende Schwingung aufweist, sondern die Assoziation geht von der dichterischen Bewegung aus und ist infolgedessen eine gehaltliche. Weder die rein logische Aufeinanderfolge noch das Aufgreifen eines durchs Wort hervorgerufenen Stimmungskomplexes ruft das stoffliche Fortschreiten hervor, vielmehr wird der durch die Begeisterung erzeugte Ideenkomplex aufgegriffen und der Fortführung zugrunde gelegt. Und zwar deshalb, weil die überströmende Bewegung, die Rauschwoge, der Wirbel der Entzückung sowohl das stimmungsmäßige Ausklingen des Wortes als auch die logische Kausalität ausschaltet. Bezeichnend ist der häufige Gebrauch des Wortes »aber« in der Hymne, der den jähen, logisch nicht begründeten Wechsel des Gedankens einleitet: »Es reiche aber, des dunklen Lichtes voll, mir einer den Becher . . .«, »Wo aber sind die Freunde?«, »Nun aber sind zu Indiern die Männer gegangen«, »Was bleibet aber, stiften die Dichter«, »Es rauschen aber um Asias Tore . . .« (Hölderlin). Man vergleiche auch die strophischen Übergänge in Goethes »Prometheus«: der Gedankenkomplex des Götterneides (Vers 1—11) wird aufgegriffen durch Vers 12: »Ich kenne nichts Ärmeres . . .«, »Kinder und Bettler« (Vers 19) leitet zu Vers 21 über: »Da ich ein Kind war . . .«, »Und glühtest Rettungsdank« (Vers 35) deutet auf Vers 37: »Ich dich ehren?« usw. Der Gedankenkomplex wirkt sich jeweils in einem Gedichtteil aus, der als Strophe abgesetzt ist und auch tatsächlich so aufgefaßt werden muß. Die freien Rhythmen sind strophisch gebaut, nur kann hier nicht die Regelmäßigkeit und gleichmäßige Wiederkehr der Gedichtstrophe gesucht werden. Im Gedicht war die Strophe auch von außen leicht erfaßbar und das Wesentliche war gerade die Gleichheit der Strophen unter sich. Dies entspricht dem zyklischen Charakter des Gedichtes, das seinen geistigen Raum ebenmäßig erfüllt und durch völlige Deckung von Bewegung und Fügung die symmetrische Rundheit der Strophe ohne weiteres erzielt. Die Hymne aber, die ihren geistigen Raum durchbricht, deren Bewegung die Fügung überwältigt, muß dementsprechend eine Strophenform haben, die von außen gesehen durchaus nicht symmetrisch ist. Keineswegs ist die Absetzung in Strophenteile hier willkürlich, vielmehr entzieht sich das innere Gesetz, das sowohl im Metrum als auch im Aufbau wirkt, dem bloßen Auge und tritt nicht nach außen in die Erscheinung. Wo die Strophe sich absetzt, da liegt auch jedesmal ein Einschnitt in der Bewegung vor. Entsprechend dieser ungestümen Bewegung erfolgt jedoch der Einschnitt unregelmäßig. Umgekehrt können wir beobachten, daß z. B. Klopstock häufig im Eingang seiner Hymne auch äußerlich die Symmetrie der Strophen zu wahren sucht, daß aber, je stärker der Rhythmus ihn mitreißt, auch das Aussehen der Strophen unregelmäßig

wird (»Dem Allgegenwärtigen«, »Die Frühlingsfeier«, »Die Lehrstunde«, »Der Segen« usw.).

Das gleiche gilt vom Metrum. Je reiner als Typus die Hymne ist, um so unregelmäßiger wird, von außen gesehen, das Metrum sein. Bei Goethe z. B. läßt sich noch der Zweihebungsvers als Grundmetrum aufspüren, auch bei Klopstock und Platen läßt sich das antike Maß, von dem die Ode ausging, auch in ihren hymnisch gelockerten Teilen noch durchfühlen. In Hölderlins freien Rhythmen ist dies schon schwieriger, doch glaube ich Hellingrath [1]) zustimmen zu dürfen, der neben den pindarischen Maßen den gelockerten Blankvers des »Empedokles« zugrunde legt. Jedenfalls stellt Hölderlins Spätwerk auch in dieser Beziehung den Höhepunkt der Hymnendichtung dar. Bei ihm liegt das gesamte Metrum gesetzlich fest, während z. B. bei Goethe noch vieles Metrische einfach durch die Auflösung der Gedichtfügung bestimmt wurde. Wie innerlich notwendig das Versmaß und die Absetzung in Reihen und Teile vor sich geht, empfindet man deutlich, wenn man Achim von Arnims Abdruck [2]) von Hölderlins »Patmos« liest. Arnim druckte die Hymne als Prosa ab und zwar mit zahlreichen Entstellungen und Abweichungen. Der durchgehende Prosadruck offenbart erst deutlich die Bedeutung der Verseinschnitte und die völlige Veränderung die durch ihren Wegfall die Bewegung der Hymne erfährt; auch die Abweichungen, die ganz im romantischen Geiste gehalten sind, verändern das Gebilde erstaunlich nach der unantiken, mittelalterlichen, christlich-romantischen Sphäre hin.

Die höhere Bedeutsamkeit des Wortes in der Hymne ist schon durch die Tätigkeit des Rhythmus gegeben. Dies bestimmt auch die Wortwahl. Was hierüber bei der Betrachtung des Gedichtes gesagt wurde, gilt für die Hymne in weit höherem Maße. Die Worte werden so gewählt, daß sie möglichst wenig Raum lassen für Schwingungen. Sie müssen den Leser [3]) so fest halten durch ihre Eindringlichkeit und Unerhörtheit, daß er gar nicht bis zum Zusammenhang durchdringt, sondern sich vom Rhythmus von Wort zu Wort gestoßen fühlt. Galt es im Liede Worte und Verbindungen zu bringen, die möglichst wenig Aufmerksamkeit erregten, so kommt es hier gerade auf das Überraschende und Prunkende und Auffallende an [4]). So sind denn auch keine landläufigen Zusammensetzungen und Redewendungen wie im Liede möglich, sondern fremde und erstaunliche Worte werden

---

[1]) In »Hölderlins sämtl. Werke«, München 1916, Anhang S. 338.

[2]) Berliner Konversationsblatt, Berlin 1828, Nr. 33 u. 35.

[3]) Oder vielmehr: den Hörer. Die lyrische Stilfügung, besonders die harte, kann nur durch lautes Lesen erfaßt werden.

[4]) Vgl. W. v. Humboldt, Werke ed. Albert Leitzmann, Pindar Bd. I, S. 428.

zusammengekoppelt, um dann gerade in ihrer begrifflichen Verbindung ihre rhythmische Getrenntheit um so deutlicher zu machen. Jedes Belastetsein mit Sprachgebrauch und fertigen Vorstellungen verschwindet, die Worte wirken, als wären sie eben gewachsen, und erklängen zum ersten Male. Hier fällt höchste Künstlichkeit mit höchster Ursprünglichkeit zusammen. Der Drang nach möglichst prägnanten, eindrucksvollen und überraschenden Worten ruft auch gleichzeitig das Bedürfnis nach deren möglichster Reinheit, Frische und Unabgegriffenheit hervor. Das gleiche Stilbedürfnis, das den Syntax der Hymne so gewaltsam umbiegt, sucht auch das Wort selbst so ins Unerhörte zu steigern. Sogenannte Schlichtheit wird man hier vergeblich suchen. Der gewaltige Rhythmus braucht auch gewaltige Worte, wenn er überhaupt in ihnen wirksam werden soll.

Eng damit zusammen hängt die Frage nach der Bildlichkeit des Wortes. Auch hierüber ist bei der Betrachtung des Gedichtes das Wesentliche schon gesagt worden, was sich freilich in der Hymne konsequenter und unvermischter ausprägt. Im Gedicht fand man häufig noch ein Nebeneinander von innerer Plastik und Impression. Hier aber ist die innere Bildlichkeit des Wortes bis aufs äußerste durchgeführt. Das Gefühl, daß die innere Anschauung um so sinnlicher sich darstellt, je unmittelbarer sie Wort wird und in die Sprache eingeht, daß das nackte, durch die Natur, nicht durch den Gebrauch bestimmte Wort in sich mehr Plastik birgt, wenn es zentral aufgefaßt wird, als eine noch so gehäufte, aber immer peripherisch arbeitende Beschreibung, das ist hier ausschlaggebend. Auch hier ist ein Vergleich zwischen den verschiedenen Fassungen Hölderlinscher Gebilde sehr instruktiv für die geschärfte Auffassung des bildlichen Wortinhalts bei der Verschiebung nach dem härteren Stil hin. Man vergleiche die »Chiron« betitelte Variante des »blinden Sängers«, die »Blödigkeit« genannte Umarbeitung von »Dichtermut«, »Ganymed«, vorher »Der gefesselte Strom«, mit ihren ersten Fassungen. Das Streben nach vermehrter innerer Plastik schuf die Worte folgendermaßen um: »tritt bar ins Leben« statt »Wandle nur wehrlos fort durchs Leben«, »es sei alles gelegen dir« statt »es sei alles gesegnet dir«, »sei zur Freude gereimt« statt »sei zur Freude gewandt«, »Wir, die Zungen des Volks« statt »Wir die Sänger des Volks«, »jedem gleich« statt »jedem hold«, »und frierst am kahlen Ufer« statt »und säumst am kahlen Ufer«, »in der Kluft der Lüfte geschärftes Spiel« statt »die lebensatmenden Lüfte«, »tief quillts« statt »es quillt«, »im Zorne aber reiniget sich der Gefesselte« statt »und nun gedenkt er seiner Kraft, der Gewaltige«, »Zorntrunken« statt »im Zorne«, »dort und da« statt »da und dort«, »schauendes Ufer« statt »schallendes Ufer«, »es hört

tief Land den Stromgeist fern« statt »es hört die Kluft den Herold fern« und so beliebig weiter. Überall bemerken wir, wie das gebräuchliche Wort durch ein ungewohntes, wie jede zu glatt fließende Wendung durch eine harte, Aufmerksamkeit erregende Zusammensetzung, wie jedes Wort, das zur optischen Erfassung drängt, durch ein ähnliches, das mehr geistig gehaltvoll ist, ersetzt wird, wie die Entfernung von der Umgangssprache immer größer und die Annäherung an die fast verschollene Grundbedeutung der Worte immer enger wird, wie jeder vage Ausdruck, der auch nur die geringste Freiheit für die äußere Vorstellung oder gar Assoziation läßt, ausgemerzt ist durch einen möglichst bedeutungstiefen präzisen, eindeutigen, der die Vorstellung umfassend erschöpft. Kurzum, hier liegt der Drang vor, die Bewegung möglichst unmittelbar und restlos durchs Wort zu verleiben.

Was nun die Sprachplastik sowohl im Wort als in der Gesamtvorstellung angeht, so gibt hierfür das Wesen der Metapher und des Beiwortes einigen Aufschluß. Von der Vorstellung, daß ein optisch erfaßbares Bild erstrebt werde, haben wir uns endgültig befreit. Demgemäß kann es auch der Metapher und dem Beiwort in der Hymne nicht darauf ankommen, die Vorstellung augenhafter zu gestalten, sondern sie wird im Gegenteil wesentlich dazu dienen, das Wort begrifflich zu vertiefen. Vielleicht wird diese Vertiefung besser Erweiterung genannt, und zwar Erweiterung im Sinne des grenzenlosen, hymnischen Erlebnisses: »Mutter Erde! Du alles-versöhnende, alles-duldende!«, »Eingeboren wie Feuer war in dem Eisen das, und ihnen zur Seite ging wie eine Seuche, der Schatten des Lieben«, »Die Wetter Gottes rollten ferndonnernd, männerschaffend«, »Wie Morgenluft sind nämlich die Namen seit Christus«, »Des Königes goldenes Haupt«, »Die unbeholfene Wildnis«, »dunkles Licht«, »Gipfel der Zeit«, »Im ungebundenen Abgrund«, »Im goldenen Rauche blühte schnellaufgewachsen mit Schritten der Sonne, mit tausend Gipfeln duftend mir Asia auf« (Hölderlin). »Ihr seid rein wie das Herz der Wasser«, »Wandeln wird er wie mit Blumenfüßen«, »den Blumen-singenden, Honig-lallenden«, »im schäumenden Auge«, »Wolkenwellen«, »im rollenden Triumphe«, »Flammengipfel« (Goethe), »Seht ihr den Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?«, »die herzerfreuende Traube«, »die Höhen werden sich bücken« usw. (Klopstock). Überall sehen wir hier eine überraschende Verknüpfung von sinnlichen und geistigen Elementen, eine Versinnlichung des Geistigen und eine Vergeistigung des Sinnlichen. Und zwar zielt diese Vergeistigung durchs Beiwort vor allem darauf, den betreffenden Begriff in der Richtung des Erlebnisses zu erweitern, die Unermeßlichkeit der Bewegung auch ihm mit-

zuteilen, aber nicht dadurch, daß das Wort aufgelöst, sondern dadurch, daß es innerlich vertieft und seine Bildlichkeit noch umfassender wird. Es muß freilich bemerkt werden, daß gerade in der Hymne ein Nachlassen der dichterischen Anspannung gegenüber der Sprache nicht selten vorkommt. Der ungeheure Atem, der ausreichen muß, um jedes Wort sinnlich zu erfüllen, bricht nur zu oft ab. Dann wird die Diktion rhetorisch, wie manchmal bei Klopstock, oder philologisch, wie öfter bei Platen.

Es darf nicht wundern, daß die Hymne, vor allem in reiner Ausprägung, in unserer Lyrik so selten ist: die Hymne ist die höchste Form der Lyrik, sowohl vom Erlebnis her, das ein religiöses oder sittliches Weltgefühl voraussetzt, als auch von der Sprache her, die hier höchste Wortsinnlichkeit voraussetzt. Wenige nur waren mit solcher Sinnlichkeit begabt, daß sie ihre Gesamtexistenz ins Wort bannen konnten, wenige nur wußten sich als Hüter des Geheimnisses, als Zunge der Götter und des Volks als berufen

»Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.« (Hölderlin.)

Die Kräfte der Götter, deren Geist im Geiste des Lieds vernehmlich ist, zu fühlen und zu offenbaren in Geschichte, Zeit und Zukunft, das ist das Amt der Seher, der *vates*, deren wir nicht allzuviele in der Welt zählen können. Dem deutschen Bewußtsein, das so unendlich reich an jener Lyrik ist, die, im Erlebniskern gleichsam unbeweglich, über das Zuständlich-begrenzte des Liebes- und Naturgefühls kaum hinausgeht, sind seine wenigen Vertreter des großen lyrischen Stils kaum gegenwärtig, wenngleich das Dasein solcher Hölderlinscher Prophetien wie »Germanien«, »Patmos« und »Der Rhein«, die in der gesamten Weltliteratur höchstens noch an Pindar oder den Psalmen gemessen werden dürfen, beweist, wessen die deutsche Sprache in einer schöpferischen Hand fähig ist. Herder sagt: »Der Dichter wird uns, oft mit wenigen Worten, ein Ausleger, ein Anwender der Zeiten. Sende uns, nachdem der thebanische Sänger sanft im Tempel entschlief, die Muse solche Exegeten der Geschichte, und die müßig gewordene lyrische Poesie wird wieder geheiligt [1]).«

Schluß.

Heute will es scheinen, als habe die Tradition der Form ausgewirkt. George, der uns vor Jahren noch eine Wiedergeburt des Sprach-

[1]) Herder, Adrastea VI. Bd., 1803, S. 35.

lichen bedeuten konnte, erweist sich heute als Abschluß der Entwicklung. George ist die letzte Gestalt, die noch einmal das wortliche Erbe reinigt, heiligt und neu lebendig macht. Seine bewußte Abkehr vom Zeitalter, sein Streben, die dichterische Sprache aus den »gesellschaftlichen« Bindungen zu erlösen und ins Religiöse, Kultische zu heben, war das deutlichste Symptom einer entscheidenden Wende. Inzwischen bricht zusammen, was er bekämpfte, aber die weltanschauliche Erneuerung ist noch nicht abzusehen. Der Abbau der von Klopstock bis George erarbeiteten sprachlichen Hinterlassenschaft hat nunmehr begonnen. Die Lyrik geht neue Wege. Der seit langem heimlich wirkende Kampf gegen den Zwang der Erscheinungsformen, gegen das »Als ob«, gegen die Wirksamkeit der Dinge als Relationen untereinander, gegen Impressionismus und Psychologismus geht radikal und in voller Öffentlichkeit vor sich. Das Vielfache des Erlebens, nuanciert von Augenblick, Seele und Landschaft, der Zeit und Raum gewordene Geist sind verpönt, der Schrei geht nach dem Geist an sich, nach dem Leben als Quelle, nach dem noch nicht Ding gewordenen Göttlichen jenseits von Seele, Raum und Zeit. Dies neue Ethos macht den Abbau der Sprache notwendig. Die Formseele des Lyrikers, viel bedroht und zum letzten Male rein auftretend in George, ist endgültig aufgelöst. Die Welt ist wieder Problem, das Chaos Objekt geworden und steht dem Dichter gegenüber. Symbole zu ihrer Bannung und Bewältigung werden nicht gefunden[1]), wollen nicht gefunden werden. Einzig und allein das neue Weltgefühl, die unerhört neue, radikale Ideologie stehen als Schrei, als Ekstase, als Pathos, als Tat der Welt gegenüber. Sie suchen den Menschen wieder zusammen aus seinen Verstreutheiten und Zerstückelungen in Bürger und Proletarier, in Dichter und Verbrecher, in Narren und Helden. Nicht Einzelformen des Menschen, in seinem tausendfachen, abgeleiteten Verhältnis zum Leben, zur Welt, nein, der Mensch, rein und unvermischt, nicht als Funktion und Beziehung sondern als Wesen, nicht, Quelle aller Qual, die relativen Seinsformen des Lebens, der Staat, die Ehe, der Kapitalismus, die Großstadt, nein, das Leben selbst, als Kraft, als Idee: darauf soll es ankommen. Die Neue Menschlichkeit wird glühend empfunden, gesucht und gepredigt:

> Nur in dem Gestirn der Freundschaft
> Wird die Erde neu entstehn;
> Laß im Dunkel ihrer Feindschaft
> Wieder, Mensch, dein Antlitz sehn.

[1]) Hier wäre der Punkt, wo eine Untersuchung über den überraschend engen Zusammenhang von Expressionismus und Barock, der in der Lyrik besonders deutlich ist, einzusetzen hätte.

Steigt, ihr Völker, aus der Blöße
Wieder auf zur Menschlichkeit;
In dem Anblick eurer Größe
Rettet die verlorne Zeit! (Hasenclever, An die Freunde. [1])

Der Dichter soll nicht mehr sein Ich aussingen, er kann es nicht mehr, die Form seines lyrischen Wesens ist gesprengt, sein Individuum ist verschlungen von dem heißen Atem der neuen Prophetenmusik, allein die Erschütterung, das Programm, die neue Menschlichkeit singt sich aus. Die Stellung des Lyrikers ist völlig verändert:

Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.
Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.

Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik.
Er wird den großen Bund der Staaten gründen.
Das Recht des Menschentums. Die Republik.
(Hasenclever, Der politische Dichter.)

Neue Aufgaben fordern neue Formen. Es fragt sich, ob die Lyrik wie wir sie kennen, durch die neue Weltanschauung nicht ausgeschaltet wird [2]), ob sie in der neuen Geistigkeit überhaupt noch möglich sein wird. Eine Weile noch wird die Berauschtheit an der neuen Idee sich lyrisch ausströmen. Es ist ein Behelf. Der lyrische Sprachleib ist zerstört, man leistet mit den Trümmern des alten Baus trümmerhafte Gebilde. Hat aber der neue Mensch sich seine Weltanschauung anverwandelt, ist sie seinem Wesen einbezogen als lebendige Funktion, so wird auch an die Stelle des Ideenrausches, der reinen Revolutionierungsfreude die Mission nach außen treten. Das Ethos wird aus dem Ich heraustreten und die Welt ergreifen. Die Entwicklung geht in Richtung auf Dostojewskij. Soll die Idee nicht anarchistisch zerfließen, sondern als geistige Politik sich des Daseins, der Erde bemächtigen, soll die Selbsterregung der menschlich-religiösen Pflicht weichen, die ihre Aufgaben nicht in sich, sondern in Welt und Menschheit sieht, so kann dies im Wort nur episch geschehen. Der Roman ist die neue Form der Zukunft. Dahinter aber wächst schon als Abbild der neuen Erde die Tragödie riesig empor.

---

[1]) Dies und das folgende Stück aus: Walter Hasenclever, Tod und Auferstehung, Leipzig 1917.

[2]) Werfel, der überragende Lyriker, schützt sich durch sein glühendes Christentum gegen die Auflösung des Ich, während Johannes R. Becher als größter Sprecher der Zeit die Zersprengung der Persönlichkeit bewußt zum Kern einer unerhört neuen und kühnen Sprachform macht und so die härteste Fügung hymnischer Berauschtheit noch übersteigert.

Bemerkungen.

Über den Maßstab in der bildenden Kunst.

Von

Walter Thomä.

Einen »Beitrag zur Geschichte des Maßstabproblems« gibt Karl Neumann im Repertorium für Kunstwissenschaft 1916 unter dem Titel: »Die Wahl des Platzes für Michelangelos David« usw.

Der David Michelangelos war von den Auftraggebern ursprünglich für den Florentiner Dom bestimmt. Kaum war die Arbeit fertig, so machte sich eine Bewegung geltend, die Figur dem Dom zu entziehen und anderwärts aufzustellen, und es ist zu vermuten, daß Michelangelo selbst der Vater dieses Gedankens war, nicht nur in »politisch-moralischer Absicht«, wie Vasari behauptet, sondern aus künstlerischen Rücksichten. Sicherlich hat irgend jemand, wahrscheinlich aber er selbst in seinem Bericht an den Rat gegen die Aufstellung am Dom Einspruch erhoben. Auf diesen Bericht hin, der uns verloren gegangen ist, wurde ein Ausschuß aus etwa dreißig florentinischen Künstlern gebildet und ihre Gutachten wurden protokolliert. Einige blieben bei der Aufstellung am Dom, andere waren für den Ratspalast, einige für die Loggien. Aber immer wieder wurde der Ruf nach dem Autor laut, der selbst am besten darüber entscheiden könne. Michelangelo nahm an der Sitzung nicht teil, zeigte sich auch nicht und wartete anscheinend den Regierungsbeschluß ab, der für die Aufstellung vor dem Ratspalast entschied. Mag er nun dabei mitgesprochen haben oder nicht, das Ergebnis hat sicherlich seinen Wünschen entsprochen. Auch war er der Überzeugung, daß Donatellos Judith, die auf dem Platze stand, durch den David zu ersetzen sei.

Die künstlerischen Gründe für Michelangelos Verhalten sieht Neumann in einer maßstäblichen Verrechnung der Figur mit ihrem architektonischen Hintergrunde, in einem Sieg antiker Gesinnung über die bisherige gotische. Die Alten kannten am Gebäude nur die *commodulatio* der Teile, die Gotiker aber nahmen Rücksicht auf menschliches Bedürfen. Hierin sah schon der Franzose Lassus (1845) eine Verschiedenheit in der Maßstabempfindung beider Stilrichtungen, und die Wiedergeburt des antiken Prinzips ist auch bestimmend für die Wahl des Platzes zum David, und später noch für die anderen Maßregeln, welche mit der Anbringung der Figuren an der sixtinischen Decke und an den Mediceergräbern verbunden sind. Das Jahr 1504 aber ist nach Neumann der Zeitpunkt, an dem dies neue, dem antiken verwandte Empfinden zum ersten Male in der neueren Kunstgeschichte zur Geltung kommt.

Die Anschauungen über relativen und absoluten Maßstab bedürfen einer Nachprüfung. Ich liefere hier einen Beitrag dazu. Ich beginne mit den allgemeinsten Grundsätzen, nach denen der Maßstab, vornehmlich in der Baukunst, sich eine Mitwirkung im Gesamteindruck sichert.

Die formale Wirkung eines Werkes der bildenden Kunst beruht auf den Größenverhältnissen seiner Glieder untereinander. An einem Gebäude z. B. wirkt das Verhältnis zwischen Höhe und Breite, zwischen geschlossener Mauerfläche und Maueröffnung, zwischen Säule und Interkolumnium. Solche Größen werden relativ genannt; irgend ein kleineres oder mittleres Bauglied dient als Maßstab, mit dem das Auge die übrigen mißt, z. B. die Säule oder der Quaderstein; oder es wird die Breite an die Höhe angelegt, oder umgekehrt. Zu Zeiten klassizistischer Kunsterstarrung wurden die Maße sogar in feste Verhältnisse gespannt, als Maßeinheit galt zeitweilig der untere Säulendurchmesser, und man nannte ihn den Modul. Für das Auge dient niemals ein solches Abstraktum, sondern die allgemeine Erscheinung kleinerer Glieder, z. B. einer Säule, als Maßstab.

Die Wirkung eines Werkes der bildenden Kunst wird aber mitbedingt durch seine sogenannten absoluten Maße, d. h. durch das Verhältnis seiner Größe zu der Größe des betrachtenden Menschen oder derjenigen Dinge, welche an den Menschen gebunden sind. Auch dieses Maß ist eigentlich etwas Relatives (keine Größe ist ohne Relation verständlich), aber man nennt sie absolut, weil der Maßstab außerhalb des Werkes liegt, und wir wollen diesen Namen beibehalten.

Die einfachste Aufgabe der Baukunst ist der Wohnraum; auch er hat eine absolute Größe, die seine Wirkung mitbestimmt. Diese richtig einzuschätzen, ist nicht schwer, weil der Wohnraum genug anthropometrische Bauglieder enthält. Denn abgesehen von den Personen selbst, welche sich im Raume befinden, und von den eingestellten Möbeln, sind Türen und Fenster, Herde, Heizkörper, Brunnen und dergleichen der menschlichen Größe angepaßt.

Die nächste Aufgabe der Baukunst ist eine Vergrößerung der Wohnung in der Weise, daß viele Räume neben oder übereinander angeordnet werden. An der Größenschätzung ändert dies nichts, denn an Türen und Fenstern wächst nicht das Maß, sondern nur die Zahl, und in der Höhe entstehen die Geschosse.

Nun gibt es aber noch eine zweite Vergrößerungsaufgabe der Baukunst: das Schema des Wohnraumes als eines Aufenthaltsortes für einen oder wenige Menschen soll so vergrößert werden, daß ein Saal entsteht, ein Versammlungsort für eine größere Menschenmenge, sei es für Zwecke der Religion, der Schauspielkunst, der Musik, der Politik, oder der Gerichtsbarkeit. Dann sind zwei Prinzipien zugleich wirksam, welche die Form des Saalbaus bestimmen: das Prinzip der rein proportionalen Vergrößerung, und das der Beibehaltung der anthropometrischen Bauglieder. Beide wirken neben- und ineinander; die Höhe und Breite des Raumes nimmt zunächst zu, die Mauern werden stärker, dagegen bleiben Tische, Bänke, Brüstungen und Treppenstufen unverändert, und was die Türen und Fenster betrifft, so wächst ihre Größe etwas und ihre Zahl etwas; ihre Größe wächst also mit einer gewissen Zurückhaltung.

Diese beiden Prinzipien, das der rein proportionalen Vergrößerung und das der Beibehaltung der anthropometrischen Bauglieder sind aber nicht die einzigen, welche die Form des großen Gebäudes, des Saalbaus, modifizieren, es kommt noch ein drittes, konstruktives Prinzip hinzu. Jede Pflanze, die wächst, vergrößert sich nicht rein proportional, sondern vermehrt durch Teilung die Zahl ihrer Äste und Zweige, und jedes Wachstum am Gebäude führt aus konstruktiven Gründen ebenfalls zu einer Teilung, am meisten im Grundriß. Mit der Größe vermehren sich nämlich die Schwierigkeiten der Raumüberdeckung, mag sie gerade oder gewölbt sein, es kommt zur Teilung in Schiffe, zu Innenstützen, die außerdem mit der Größenzunahme zahlreicher und schlanker werden, also zu einer Gliederung in mittlere Räume und Bauglieder, die nicht wie beim Wohnhaus a s Addition aufzu-

fassen ist, sondern als Division. Auch Zahl und Größe der Türen und Fenster wird dadurch mit beeinflußt, ganz unabhängig vom Einfluß des Gebäudezweckes, es werden im allgemeinen schon aus konstruktiven Gründen mehr Türen und Fenster werden, als unbedingt nötig sind, und die großen Fenster und Türen wieder werden eine Untergliederung zeigen, weil man so große Glasscheiben und Türflügel nicht anfertigen kann oder will. Alle diese konstruktiven Gründe wirken zurückhaltend auf die rein proportionale Vergrößerung, wirken also in einem ähnlichen Sinne, wie die Beibehaltung der Größe der anthropometrischen Bauglieder.

In welcher Weise erhält man an dem so entstandenen großen Gebäude die absolute Größe ihrer Mitwirkung? Sie kann eine solche nur erhalten, wenn sie dem betrachtenden Menschen zum Bewußtsein kommt; er muß in der Lage sein, sich selbst oder überhaupt menschliche Körpergröße und menschliche Spielräume an das Werk anzulegen. Ist also der Raum menschenleer, so sind es die anthropometrischen Bauglieder, welche als Maßstäbe dienen, und die stärkere Gliederung des Baus kommt dieser Messung zu Hilfe, das Gebäude erscheint in der wahren Größe und wirkt dadurch monumental.

Aber auch an einem solchen gut konstruierten und praktisch entworfenen Gebäude kann, wenn es sehr groß ist, der Maßstab verloren gehen, die Maße wirken unsicher und schwankend, ein Glied beeinflußt das andere und umgekehrt, es entsteht Wechselmessung. Außerdem aber geht bei großen Gebäuden zuweilen die Größenwirkung verloren, es erscheint zu klein. Das hat einen eigenen Grund. Die kleinsten anthropometrischen Bauglieder nämlich genügen nicht mehr zum Messen, sie sind selbst relativ zu klein, es fehlt an mittleren Maßstäben, die zwischen die kleinen und das Ganze eingeschoben sein müßten. Der Baumeister tut dann gut, durch Gruppierung und unter Benutzung der konstruktiven Großgliederung solche mittlere Maße zu schaffen, also von unten herauf die Addition, von oben herab die Division an den Gebäudeteilen zu Rate zu ziehen. Er muß dem Auge Gelegenheit geben, von der Tür, der Treppe, dem Tisch auf einen nächst größeren Rahmen und von diesem auf das Ganze zu schließen. Dieser Zweck ist also ein Wahrheitszweck, er dient als Korrektur; es ist einleuchtend, daß die gleichen Mittel auch der Täuschung dienen können, z. B. die Größe zu übertreiben, etwas zu kleines zu vergrößern; indessen hat die Täuschung stets den Nachteil, daß ihr leicht eine Enttäuschung folgt, wenn der Beschauer den richtigen Standpunkt gefunden hat.

Der Maßstab in der gotischen Baukunst.

Die christliche Kirche gotischen Stils ist ein Saalbau, bei dem alle die erörterten Prinzipien wirksam gewesen sind. Einmal hat die proportionale Vergrößerung stattgefunden: Je größer die Kirche, desto größer werden die Arkaden, desto stärker die Pfeiler, desto größer im allgemeinen auch die Portale und Fenster, wenn auch diese mit dem Wachstum der Kirche nicht ganz Schritt halten. Sodann sind alle Erfordernisse der Liturgie, alle Kultglieder im größeren Gebäude in der ursprünglichen Größe beibehalten worden: Altäre, Lesepulte, Taufsteine, Brüstungen, Bänke und Treppenstufen; sie konnten gar nicht anders werden als sie schon waren. Zurückhaltend wirkt dieses Prinzip auch noch auf die Mitvergrößerung der Portale, indem diese ihren Sinn als Menschendurchlässe behalten.

Dazu kommt drittens die Änderung der Proportionen aus konstruktiven Gründen. Es entstehen mehr Schiffe, also auch mehr Pfeiler, die Pfeiler bekommen mehr Dienste, die Maßwerkfenster erhalten mehr Glieder. Eigentümlich ist hier noch die Betonung der Vertikalteilung; sie führt dazu, daß der Pfeiler keinen zusammen-

fassenden Kämpfer hat, sondern viele kleine Kapitäle, gleichsam Verkröpfungen des gemeinsamen Kämpfers. Die Folge ist, daß die Kapitäle und ihre naturalistischen Blattreihen sich nicht wesentlich vergrößern. Aus demselben Grunde werden die Basen der Pfeiler nicht wesentlich höher.

Fragen wir also nach der Größenwirkung des christlich gotischen Kirchenbaus, so gilt, daß sie dem Betrachter zum Bewußtsein kommt, weil die kleinsten Maßstäbe erhalten bleiben, und es auch nicht an Zwischenmaßstäben fehlt. Am Äußeren der Kirche spielen die Turmgeschosse mit ihren Galerien eine Vermittlerrolle. Ich glaube aber kaum, daß der gotische Baumeister diese Mittel bewußt oder aus einem eigenen »Maßstabempfinden« heraus angewendet hat; sie ergaben sich aus bautechnischen Notwendigkeiten.

Der Maßstab am griechischen Tempel.

Etwas anders als bei der gotischen christlichen Kirche liegen die Dinge beim griechischen Tempel. Auch dieser hatte die Form eines Saalbaus, aber sein »praktischer Zweck« war ein solcher, bei dem die Beziehung zum Menschen fehlte. Er war kein Kultgebäude, kein Versammlungsort, sondern das Haus des Gottes; eine richtige Empfindung seiner absoluten Maße haben wir zunächst nur, wenn er mäßig groß ist. Nun kommt es aber auch hier vor, daß die Aufgabe besteht, ein größeres Gebäude zu errichten; nicht einer größeren Besuchermenge zuliebe, sondern als Selbstzweck, vielleicht um den Gott mehr zu ehren, günstiger zu stimmen, vielleicht auch um den Reichtum des bauenden Stadtstaates den Fremden zu Gemüte zu führen, ein Zweck, der gewiß auch in der Gotik nicht ganz ausgeschaltet gewesen ist. Dann treten nicht drei, sondern nur zwei formbildende Prinzipien auf, erstens die rein proportionale Vergrößerung und zweitens die Änderungen der Proportionen aus konstruktiven Gründen.

Die rein proportionale Vergrößerung ist dieselbe wie in der Gotik. Die Räume werden höher und weiter, die Stützen, die Säulen, werden stärker und höher zugleich; Basis und Kapitäl, die nicht senkrecht gegliedert sind, wachsen entsprechend mit, der Haupteingang wird größer, als hätte man sich den Gott größer vorgestellt, und die Stylobatstufen sind »nicht für menschliche Schritte«, also in ihrem Wachstum ganz unabhängig.

Die Änderungen der Proportionen finden aus konstruktiven Gründen genau wie in der Gotik statt, und wieder am stärksten im Grundriß. Allzugroße Raumweiten lassen sich nicht überdecken, es entstehen mehr Schiffe, also auch im Innern mehr Säulen, desgleichen im Außeren, aus dem Monopteros wird der Dipteros usw. Was den Aufriß betrifft, so ändert sich infolge der Zunahme der Zahl der Säulen ihre Schlankheit. Sie werden zwar, absolut gemessen, dicker, aber nur wenig, sie werden dann je höher, desto schlanker[1]):

Korinth	Höhe 7,11 m	Verhältnis	1:4,06
Propyläen . . .	„ 8,86 „	„	1:5,6
Nemea	„ 9,917 „	„	1:6,5

Also bleiben die Proportionen, ebenso wie in der Gotik, am großen Tempel nicht genau dieselben wie am kleinen.

Wichtiger als diese Tatsache ist aber am griechischen Tempel die, daß es an anthropometrischen Baugliedern rituellen Ursprungs fehlt, vor allem an der als Durchgang aufgefaßten Türe. Es lag für den griechischen Baumeister kein praktischer Grund vor, von den langsam entwickelten und fein ausgedachten

[1]) Nach Durm, Baukunst der Griechen 1910.

Proportionen abzuweichen; er baute ja das Haus mehr für den Gott als für die Menschen[1]). Deshalb mußte an größeren Bauten, z. B. am Didymaion zu Milet, der Maßstab verloren gehen, und wir können vermuten, daß uns das Gebäude zu klein erschienen wäre. Sollten aber die Griechen nicht dasselbe Gefühl gehabt haben? Wir kennen die Ausstattung und Umgebung ihrer Tempel zu wenig. Sicherlich hätten sie, wenn ihre Entwicklung ungehemmt weitergegangen wäre, für solche Riesenbauten die Mittel, Maßstäbe bzw. Zwischenmaßstäbe zu schaffen, auch noch gefunden. An Einzelversuchen dazu fehlte es nicht. So hat z. B. das Artemision zu Ephesos einen mit Figurenreliefs geschmückten Schaft und Säulenstuhl. Hier ist eine Lösung gefunden, wenn ich auch zugeben muß, daß der Gedanke anderen Ursprungs ist, und schon dem älteren und kleineren Tempel eignete. Ich bezweifle aber gar nicht, daß das Artemision im Unterschied vom Didymaion auf Grund dieser Eigentümlichkeiten den richtigen monumentalen Größeneindruck machte.

Ich glaube also, daß das rein künstlerische »Maßstabempfinden« der Griechen und Gotiker keineswegs diametral entgegengesetzt war, sondern daß der Gebäudezweck allein schon zur Erklärung des Unterschiedes ausreicht, wozu noch kommt, daß die Gotik vertikale Glieder betonte und keine Balken, sondern Bogen und Gewölbe hatte. Griechen und Gotiker gingen in dem, was allgemein und selbstverständlich ist, nicht auseinander; beide wußten genau, was die Vergrößerung für Änderungen bedingt.

Der Maßstab in der Baukunst der Hochrenaissance.

Die Baumeister von St. Peter seit Bramante standen unter dem Einflusse zweier Prinzipien, die sich bekämpften, dann miteinander verbanden, aber niemals harmonisch zu verschmelzen vermochten: man hat sie das christlich-mittelalterliche und das antike Prinzip genannt. Verschieden ist bei beiden die Auffassung des Gebäudezwecks und dann auch die Kunstanschauung. Das christliche Prinzip verlangte eine Kultkirche, möglichst vom Grundriß der Basilika, und künstlerisch eine Unterordnung aller Tendenzen unter diesen Zweck. Das sogenannte antike Prinzip war nicht an den Griechen, sondern an den Römern orientiert, ignorierte den Kultzweck, verlangte nach dem Zentralbau, strebte also mit dem Bau ein Denkmal zu errichten, vielleicht der völkerbeherrschenden Kirche, vielleicht auch der Religion, vielleicht auch der eigenen Kunst. Dieses Denkmal hatte viel von einem Kunstexperiment, von einem Phantasiegebilde mit Selbstzweck, und dazu gesellt sich eine neue Kunstanschauung, der Drang nach dem Starken und Mächtigen, nach einem Mitsprechenlassen der absoluten Größe, welcher dann schließlich zu unmotivierten Massenanhäufungen und damit zum Barock geführt hat. Dieses »antike« Prinzip ist also nicht dasselbe, das den griechischen Tempel baute und dem Didymaion seine Größe gab. Der Tempel bleibt ein Haus des Gottes und enthält seine Kolossalfigur an zentraler Stelle. In St. Peter dachte man niemals daran, etwa eine Kolossalfigur Christi über den Hauptaltar zu stellen, so oft auch heilige Personen gemalt und gemeißelt in Überlebensgröße vorkommen. Demnach ist St. Peter, auch soweit es aus antikem Prinzip entstanden ist, etwas vom griechischen Tempel Verschiedenes, einmal in der Erfüllung des Zwecks, und zweitens in dem Größenbestreben; denn mit St. Peter verglichen ist auch das Didymaion kein Riese mehr, am allerwenigsten an Höhe und Großräumigkeit. Infolgedessen ist auch dort der Maßstab verloren gegangen, es fehlt nicht an kleinen, wohl aber an mittleren

[1]) Es war allerdings mehr ein Gehäuse als ein Haus.

Gliedern, und hier sind die Mißverhältnisse zwischen Schein und Wirklichkeit schreiend, die Kirche erscheint zu klein, erst eine Menschenmenge läßt St. Peter wachsen.

Dieser Fehler ist, so scheint es, erst der folgenden Generation zum Bewußtsein gekommen, und dieser blieb nichts übrig, als geeignete Bauglieder mittlerer Größe nachträglich hinzuzufügen. Bernini fand zwei Aufgaben vor, nämlich dem Kuppelraum und der Fassade ihren Maßstab zu geben. Im Kuppelraum wählte er das selbst schon kolossale Tabernakel, und für dieses die gewundene Säule, nicht nur des Reichtums wegen, sondern weil die Säule dadurch für das Auge in Stücke zerfällt, und dadurch noch mehr geeignet wird, zwischen der Menschengröße und der des Raumes zu vermitteln. Ganz scheint er seinen Zweck nicht erreicht zu haben, denn heute noch wirkt St. Peter zu klein, und es hat daher C. Neumann die Meinung ausgesprochen, daß er mit der »Eigenwilligkeit« seiner Formen alle Verhältnisvergleichung habe unmöglich machen wollen [1]). Zugegeben, daß er den Raum etwas mit Spektakel füllt, und dadurch von der Kuppel ablenkt; aber wenn dies sein einziger Zweck gewesen wäre, hätte er doch der Kirche einen schlechten Dienst geleistet. Vielmehr ersetzt hier nur der Reichtum die Größe [2]), oder unterstützt sie. Die andere Aufgabe war, die Fassade in der richtigen Größe, allerdings nur der richtigen Höhe, wirken zu lassen; das Mittel waren die Kolonnaden mit Säulen von etwa der halben Höhe. Die Breite wünschte Bernini nicht zu betonen, da sie genügend zur Geltung kam. Also auch in der Hochrenaissance ist das Versagen der Maßstabempfindung eine vorübergehende Erscheinung, ein Irrtum gleichsam, sonst hätte man nicht schon so bald nach einer Korrektur gesucht. Anders wäre die Sache, wenn der Fehler viel länger unbemerkt geblieben wäre.

Der Maßstab in der Figurenkunst.

Auch die Wirkung der Figur beruht auf Verhältnissen, und auch an ihr wirken die absoluten Maße mit, und zwar in zweierlei Weise: Schon am lebenden Menschen haben wir, also im Bereich des Möglichen, das Normale, das Hünenhafte und das Zwerghafte. Außerdem haben wir an der Kunstfigur, also über den Bereich des Möglichen hinaus, die Lebensgröße, die Über- und die Unterlebensgröße. Hieraus ergeben sich auch zweierlei Reflexionen messender Art.

Haben wir einen lebenden Menschen unbekleidet und isoliert vor uns, so gibt es bestimmte Körperteile, die wir glauben, am richtigsten beurteilen zu können und die wir deshalb als Maßstäbe anlegen, so z. B. den Kopf. Hat der Körper mehr als eine gewisse Zahl von Kopflängen, so erscheint er groß, in kräftiger Form hünenhaft; man denkt nicht daran, daß ja der Kopf selbst unternormal sein könnte. Am Kopf wiederum ist es die Nase oder die Augenbreite, die als Maß dient, danach erscheint das Gesicht lang und breit. Sehen wir vom Kopf ab, so wird bei Beurteilung der Breite des Körpers die Länge als Maßstab genommen, mitunter aber auch das Umgekehrte. Eine größere Breite läßt den Menschen kleiner erscheinen, eine größere Schlankheit größer als den Durchschnitt, oder ein großer Mensch erscheint zu schmal, ein kleiner zu breit. Auch hier also beeinflussen sich die Glieder gegenseitig, es findet eine Wechselmessung statt.

Haben wir aber Kunstfiguren vor uns, so entstehen zwei messende geistige Tätigkeiten: wir beurteilen die absolute Größe der Figur unter Einschalten der Vorstellung, daß es ein lebender Mensch wäre, also unter Übertragung seiner Maße

---

[1]) A. a. O. S. 21.

[2]) Vgl. Gurlitt, Barockstil in Italien S. 335.

in die Lebensgröße; sie ist dann wieder hünenhaft oder zwerghaft. Oder wir beurteilen die absolute Größe der Figur, wie sie ist, also ohne Einschalten dieser Vorstellung, sie ist dann monumental oder intim, und dergleichen. Eine solche Trennung in zwei Reflexionen hat in der Baukunst keinen Sinn, denn das Gebäude ist ein Gebilde von eigenem Leben, die Figur aber ist ein Bild, ein vergrößertes oder verkleinertes Bild des Menschen, und der Mensch hat mittlere Körpermaße von mäßigen Schwankungen.

Uns interessiert hier nur die zweite Frage, wie die überlebensgroße Kunstfigur ihre absolute Größe zur Geltung bringt, welche Maßstäbe geeignet sind, zwischen dem betrachtenden Menschen und der Figur zu vermitteln. Sie können nicht wie in der Baukunst Teile des Gebildes sein, sondern nur außerhalb seiner liegen, wenn sie auch der Kleidung, dem Schmuck angehören sollten.

Die Kolossalfiguren der Antike hatten solche Maßstabelemente. Die Athene Parthenos hatte eine kleine Nike in der Hand, ihr Schild trug figürliche Reliefs, ihr Helm war vielteilig; diese Mittel genügten völlig, die Größe der Figur zum Bewußtsein zu bringen. Über nackte antike Kolossalfiguren sind wir nicht ausreichend unterrichtet. In der christlichen Kirche fiel dieses Hauptbild fort, also sind es religiöse Anschauungen, welche hier der Monumentalplastik den Boden abgraben; dagegen ließen sich Mosaiken und Glasfensterfiguren recht gut in großem Maßstabe ausführen. Erst in der Hochrenaissance und dem beginnenden Barock ergreift die allgemeine Vergrößerungssucht auch die Figuren, und jetzt erst wird die Frage aktuell, wie man diese zum Menschen ins richtige Verhältnis zu bringen habe.

Bei einer nackten Kolossalfigur, wie dem David Michelangelos, kamen als Mittel nur der Sockel und der Hintergrund in Betracht. Sollte die Figur richtig wirken, so mußte sie vor einem vielgliedrigen Gebäude stehen, das selbst schon Maßstäbe an sich trug, z. B. dem gotischen Dom zu Florenz. Sollte sie größer wirken, so gehörte sie in einen einengenden Rahmen, eine Nische z. B., oder der Hintergrund mußte selbst durch täuschende Mittel baulicher Art größer erscheinen. Sollte aber die Größe der Figur unterdrückt werden, so gehörte sie vor eine Kolossalarchitektur im Stile von St. Peter. Endlich kam noch die kahle Mauer als Hintergrund in Frage, die an sich neutral wirkt, und infolgedessen die Figur in der Größenwirkung gleichsam sich selbst überläßt; die Kolossalfigur mußte dann mangels genügender Maßstäbe zu klein wirken, außerdem aber mußte die Größenschätzung unsicher werden.

Die Künstler von Florenz haben Gutachten für diese und jene Aufstellung abgegeben, aber sie vergaßen hinzuzufügen, von welchem Grundsatze sie ausgingen: ob sie der Figur ihre Größe lassen oder sie unterdrücken wollten; und von Michelangelo selbst ist nicht überliefert, ob er einen solchen Grundsatz jemals ausgesprochen hat. Wenn er aber den David nicht am Dom, sondern vor dem Ratspalast aufzustellen wünschte, so kann er nur die Absicht gehabt haben, seine Größe nicht zu betonen — das ist eine negative Absicht —, vielleicht sogar etwas zu unterdrücken, besser noch: ihre Wirkung für den Beschauer offen zu lassen, sie zu neutralisieren. C. Neumann nennt es »normalisieren«, doch glaube ich, daß diese Wirkung durch den Palast als Ganzes ausgeübt wird. Vielleicht sollte das verhüllt Unruhige, das beginnend Barocke der Figur dadurch zur Geltung kommen.

Der Maßstab in der graphischen Kunst.

Auch bei einem graphischen Blatt, z. B. einer Federzeichnung, ist natürlich die absolute Größe für die Wirkung mitbestimmend. Die absolute Größe wird aber nur richtig empfunden, wenn im Blatte selbst unveränderliche Elemente enthalten

sind, die zwischen dem Menschen und dem Ganzen vermitteln, nur als Maßstäbe dienen können. Solche Elemente sind in der Strichzeichnung (wozu auch Holzschnitt, Kupferstich und Radierung gehören) die Linien, die man aus der üblichen Betrachtungsentfernung sehr wohl zu sehen und zu empfinden pflegt. Diese Linien, die sich, man kann sagen, periodisch wiederholen (besonders im Kupferstich ist dies der Fall), haben eine bestimmte übliche, vom Werkzeug und der menschlichen Hand abhängige Größe, sowohl Dicke als Länge; die Dicke beträgt durchschnittlich $^1/_3$—$^1/_6$ mm, die Länge ist nicht größer, als es der Hand bequem ist, den Strich zu ziehen. Dadurch, daß diese Linien periodisch wiederkehren, wirken sie etwa wie die Quaderschichten einer Mauer, z. B. einer Ziegelmauer, deren Elemente die Normalziegel sind, sie vermitteln zwischen der Empfindung des Menschen und der Größe des Blattes.

Wenn nun das Blatt eine gewisse Größe überschreitet, so sind diese Linien relativ zu klein, um noch als Maßstäbe zu dienen, und der Größeneindruck wird unsicher. Es bleibt dann nur der Ausweg, mittlere Maßstäbe einzuschalten, indem man die Linien irgendwie zu größeren Gruppen zusammenfaßt, wozu ja der Gegenstand der Darstellung mitunter Gelegenheit gibt. Da dies aber nicht immer der Fall ist, so führt die genannte Beobachtung (neben anderen Ursachen) dazu, die Maße graphischer Blätter in gewissen Grenzen zu halten, sie nicht über eine gewisse Größe auszudehnen.

Wenn also ein Künstler eine Strichzeichnung (Federzeichnung) angefertigt hat, und entdeckt, daß sie zu groß beziehungsweise zu leer ist, daß die Linien sich in der Fläche verlieren, so muß er die Federzeichnung wiederholen, und zwar mit derselben Feder in kleinerem Maßstabe, ohne die Strichzahl zu verringern, oder in gleicher Größe mit stärkerer Feder; dadurch stellt er die Beziehung zwischen dem Element und der Blattgröße wieder her. Anderseits kann er durch Wahl einer kleineren Feder bei unverändertem Maßstab das Blatt größer wirken lassen, wenn die Linien etwas gruppiert sind.

Eine hierzu reziproke Wirkung aber tritt ein, wenn die Strichzeichnung, wie dies im Buchgewerbe üblich ist, photographisch, also proportional verkleinert oder vergrößert wird. Dann ändert sich das Verhältnis zwischen Element und Blattgröße nicht, aber das Element, die Linie, verliert ihre Beziehung zum Menschen, ihren Charakter als Maßstab, und es entsteht wieder eine Unsicherheit. Man hat Strichzeichnungen von Menzel sowohl verkleinert (kleine Ausgabe des illustrierten »Zerbrochenen Krugs«) wie vergrößert (Illustrationen zu Kuglers Friedrich dem Großen). Beides ist nicht ohne Verlust abgegangen, und zwar betrifft der Verlust das Herausfühlen des Persönlichen, Handschriftlichen des Künstlers. Die Kunstübung der Strichzeichnung hängt zu innig mit der des Schreibens oder Stechens zusammen, als daß der Betrachter sie völlig absolut verstehen könnte. Darum ist auch die Sgraffitomalerei keine einwandfreie Kunst, obschon sie unter anderen Bedingungen entsteht, sie ist etwas wie eine photographische Vergrößerung einer Handzeichnung. An modernen Plakaten wird man niemals Tonlinien als Schattenangabe finden. Die absolute Größe des graphischen Blattes, die natürlich seine Wirkung beeinflußt, muß dann an anderen Maßstäben gemessen werden, die außerhalb des Blattes in der Umgebung zu suchen sind.

Das sichtbare Unsichtbare.

Von

Mela Escherich.

In der Kunst kann die Darstellung Gottes nichts anderes sein, als die Darstellung des Menschen. Manche Religionen sind vor dieser Konsequenz zurückgeschreckt und stellten deshalb die Forderung auf: Du sollst dir von Gott kein Bild machen. So am schroffsten der Islam, dessen religiöse Kunst daher ganz auf Symbolik angewiesen ist. Mehr oder minder aber gipfelt jede hochentwickelte Gottesverehrung in dieser Forderung: Buddhismus, Neuplatonismus, Gnosis, christliche Mystik. Es entspricht dagegen der Größe des christlichen Gedankens, daß die zu völliger Vergeistigung gesteigerte Gottschauung, wie sie Meister Eckhart fordert, wie sie Dante schildert, als unentbehrliche Begleiterscheinung eine materienfrohe Sakralkunst zeitigt. Die Zulassung der Kunst liegt im Hauptdogma des Christentums begründet. Dem Satz: Gott ist ein Geist, steht gegenüber: »Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns und wir sahen seine Herrlichkeit.«

Dieses Dogma der Gottessichtbarkeit ist die Sanktionierung der der menschlichen Vorstellung eigenen Umbildung des Unsichtbaren in sichtbare und menschliche Erscheinung. Es ist zugleich eine Aufforderung an die Kunst, sich mit dem religiösen Problem zu beschäftigen. Gleichwohl gab die Entstehung des Christentums nicht sofort den Auftakt zur Entwicklung einer neuen Kunst. Das geistliche Problem war inmitten der alternden Antike etwas so Unerhörtes, daß es vieler Jahrhunderte bedurfte, bis sich die neuen Ideen so weit geklärt und beruhigt hatten, daß sie zu künstlerischer Ausdrucksgestaltung gelangen konnten.

Der Hauptgegenstand der christlichen Kunst wurde Christus. Christus der Mensch. Christus als Kind, als Lehrer, als Leidender, als Toter, als Auferstandener. Bis zum 16. Jahrhundert herrschte — mit Ausnahme von Konrad Witz, der in seinem Genfer Altarwerk eine spirituale Auffassung des Johannesevangeliums versucht — kein andrer Begriff, als den Gottmenschen ausschließlich menschlich darzustellen. Wichtig ist darüber Dürers Ausspruch: »Plinius schreibt, daß die alten Maler und Bildhauer, als Apelles, Protogenes und die andern, gar kunstvoll beschrieben haben, wie man ein wohlgestaltetes Gliedermaß der Menschen machen soll. Nun ist es wohl möglich, daß solche edle Bücher im Anfang der Kirche unterdrückt und ausgetilgt worden seien, um der Abgötterei willen. Denn sie haben gesagt, der Jupiter soll eine solche Proportion haben, der Apollo eine andere, die Venus soll so sein und der Herkules so; desgleichen mit den andern allen. Sollte dem also gewesen sein und wäre ich zu derselben Zeit zugegen gewesen, so hätte ich gesprochen: O lieben heiligen Herrn und Väter! um des Bösen willen wollet die edle erfundene Kunst, die da durch große Mühe und Arbeit zusammengebracht ist, nicht so jämmerlich unterdrücken und gar töten, denn die Kunst ist groß und schwer, und wir mögen und wollen sie lieber mit großen Ehren in das Lob Gottes wenden; denn in gleicher Weise wie sie die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herren, der der schönste aller Welt ist.«

Schon die Mystik rühmt Jesus als den schönsten Menschen, den lieblichen, minniglichen Bräutigam der Königin Seele. Die Mystikerinnen loben sein Antlitz, seine Gestalt, seine Hände, seine Füße. So schildert ihn die Kunst, bald in zierlicher, bald in heldischer Erscheinung; aber immer rein menschlich.

Den ersten Versuch der Vergöttlichung unternahm Grünewald in seiner Isenheimer Auferstehung. Vielleicht reizte ihn zumeist das koloristische Problem: die Lösung von Form und Farbe im Licht. Daraus ergab sich eigentlich von selbst das seelische Motiv, die Entmaterialisierung. Die Gestalt beginnt im Augenblick des Auffahrens in ihren oberen Teilen in Glanzlicht überzugehen. Ein Versuch, der mehr interessiert als befriedigt. Man hat im Grunde — trotz aller bezaubernden Schönheit des Bildes! — das Gefühl, daß hier die Mittel des Mittelalters überschritten und andre doch noch nicht gefunden sind. Und betrachtet man z. B. dagegen Raffaels Verklärung, wo das Wunderbare ohne jedes Ringen nach neuen Mitteln geschildert ist, so fällt das Urteil nicht zugunsten Grünewalds aus. Aus Raffaels Christus weht uns trotz kernfester Körperlichkeit das Göttliche an, während bei Grünewald eher eine zauberhafte Wirkung erzielt ist.

Was Grünewald wollte — sofern wir uns anmaßen dürfen zu raten, was ein Künstler will! — hat Rembrandt erreicht. Dank einer anderen Technik konnte er durch Lichtgebungen Wirkungen erzielen, die vorher nicht ausdrückbar waren. Diese Technik, vereint mit der ergreifenden Sprache des Herzens, machte Rembrandt zum einzigartigen Darsteller des Ethischen. Das Göttliche deckt sich bei ihm allein mit dem Sittlichen. Aber trotzdem läßt es sich nicht verhehlen, daß auch Rembrandt die Grenze vom Göttlichen zum Zauber- und Spukhaften des öftern überschritt. Die große Auferweckung des Lazarus ist nicht frei von theatralischem Pathos. Das Wunderlicht, das die Grabeshöhle füllt, könnte dem Apparat eines Magiers entstammen. Auch die Emausszene (Radierung von 1654) steht unter Zauberstimmung. Im »Opfer Manoah's« aber, wo die Erscheinung des Übernatürlichen glaubhaft wirkt, ist aus dem Himmlischen eine Spukgestalt geworden. Der Engel des Herrn ein Gespenst! Wenn nicht die tiefe, innige Andacht der beiden Knienden die Szene erklärte, würden wir sie ganz anders auslegen. Rembrandt hat den Kontakt mit der Märchengläubigkeit des Mittelalters, die das Übernatürliche natürlich behandelte, völlig verloren. In seiner »Verkündigung an die Hirten« flüchten die Hirten samt dem Vieh in hellem Schrecken vor den Engeln. Und selbst in der legendär erzählten Tobiasgeschichte geht der Engel mit seinen übergroßen Flügeln gespenstisch um, und als er plötzlich auf und davonfliegt, bellt ihm des Tobias Hund wütend nach. Es ist kein Friede mehr zwischen Gott und Welt.

Befriedigender, ästhetisch wie religiös, ist gegenüber Rembrandt die mittelalterliche Auffassung. Das Übernatürliche ist nur natürlich darstellbar. Eine leise Abneigung macht sich darum bei manchen mittelalterlichen Künstlern schon gegen den Heiligenschein geltend. Sie materialisieren ihn: machen dicke Tellerscheiben aus ihm oder goldfunkelnde Räder oder juwelenbesetzte Reifen. Und schließlich lassen sie ihn ganz weg.

Auch Unnatürliches, wie z. B. die Himmelfahrt, suchen die mittelalterlichen Meister, besonders die Deutschen zu umgehen. Den, nicht wie bei den Engeln durch Flügel motivierten Vorgang des Aufschwebens eines menschlichen Körpers verdecken sie mit Vorliebe durch eine Wolke, die nur die Füße des Auffahrenden sehen läßt. Nicht allein aus religiösen, sondern auch aus künstlerischen Gründen bürgerte sich die Darstellung des leidenden Christus stärker ein als jene des triumphierenden. Die Kunst suchte den Gottmenschen da auf, wo er am allermenschlichsten ihr entgegentrat.

Ungleich befangener stand sie den beiden andern göttlichen Personen gegenüber.

Gottvaters sichtbare Erscheinung hört eigentlich da auf, wo die Welt anfängt. Nach dem Sündenfall wird sie selten, nach der patriarchalischen Zeit außerordentlich. Im Neuen Testament erscheint Gottvater nicht mehr persönlich. Nur zweimal, bei

der Taufe und bei der Verklärung Christi erschallt seine Stimme. Die Kunst beschränkte sich zunächst — bis zum 13. Jahrhundert — auf seine in Wolken erscheinende Hand. Die Hand ist in der altchristlichen Symbolik Verbildlichung des Wortes, eine Aufgabe, die später das Spruchband übernimmt. Bei Christi Taufe, Verklärung, Gebet am Ölberg, Auferstehung und Himmelfahrt zeigt sich Gottvaters Hand: sprechend, segnend oder sogar herabgreifend, wie auf der Auferstehung eines altchristlichen Sarkophags in Lyon oder einem Elfenbeinrelief des 5. oder 6. Jahrhunderts im Münchener Nationalmuseum. Endlich aber erscheint Gottvater in menschlicher, zuerst in halber, dann in ganzer Gestalt. Im Mittelalter entwickelte sich dann die Vorstellung einer väterlichen Erscheinung. Sobald dieser Typus gewonnen war, verlor sich die Befangenheit. Die Kunst hatte die Menschwerdung Gottvaters gewagt. Nun wandelte der göttliche Greis auch bald unter den Menschen; wir sehen ihn bei der Grablegung und Beweinung sich in den Kreis der Trauernden mischen — Beweinungen von Jean Malwel, Hans Pleydenwurff, Hans Baldung —, er beschränkt sich nicht mehr, wie auf den Darstellungen der Verkündigung Mariä, Taufe, Kreuzigung und Kreuzabnahne Christi, auf das Herabschauen aus seinem Wolkenfenster. Und zu herrlicher Entwicklung gelangt nun das gottväterliche Wesen in den Gnadenstuhlbildern, den feierlichen Glorifikationen der Trinität.

Ungleich schwieriger war die Verkörperung der dritten Person, deren Bezeichnung »Heiliger Geist« an sich die Körperlichkeit ausschließt. Geister sind zwar auch die Engel, in denen die Kunst eine so unermeßliche Mannigfaltigkeit von Typen schuf. Aber eben diese Mannigfaltigkeit gab ihr die Freiheit. Hier konnte die Kunst erfinden, während ihr der dogmatischen Gestalt des göttlichen Prinzips gegenüber die Phantasie gebunden war. Versuche, den Heiligen Geist als Engel darzustellen, wurden wohl gemacht, befriedigten aber nicht; ebensowenig wie — entsprechend der Verkörperung der menschlichen Seele als kleines Figürchen — die Darstellung des Heiligen Geistes als Kind. Die Kunst fand für den Heiligen Geist keinen endgültigen menschlichen Typus und behielt deshalb im wesentlichen das Symbol bei, die Taube.

So entstand die Merkwürdigkeit, daß inmitten der vermenschlichten Welt des Himmels ein Wesen künstlerisch unerlöst blieb und, gleich dem jüngsten Bruder im Märchen von den sieben Schwanen, Vogel bleiben mußte.

Auf manchen Dreieinigkeitsdarstellungen finden wir, entsprechend dem Dogma von der Gleichheit der göttlichen Personen, diese als drei völlig gleiche Gestalten gebildet, meist mittleren Alters mit kurzen Spitzbärten; manchmal erscheint der Heilige Geist als Jüngling.

Daneben aber wird immer wieder die Symbolik zu Hilfe gezogen und es entstehen eigenartige Vermischungen von Bilddarstellung und Symbolik, wie z. B. Gottvater als Mensch, Gottsohn als Lamm, der Heilige Geist als Taube; Gottvater drei Ringe haltend; drei laufende Männer, die sich an Schopf und Hacken packen, zu einem Dreieck vereinigt; Kreuz (als Sohn), darüber Taube und Brustbild Gottvaters.

In zahlreichen Versuchen beschäftigten sich die Künstler auch damit, einen bestimmten figürlichen Trinitätstypus zu schaffen: Kopf mit drei Gesichtern, die zusammen nur zwei Augen haben (12.—14. Jahrhundert). Kopf mit drei Gesichtern, zuweilen in den drei Lebensaltern (böhmisch, russisch, deutsch). Dreiköpfige Figur (spanisch, italienisch, französisch). Drei zusammengewachsene Halbfiguren (Wandgemälde in Bozen). Halbfigur mit vier Augen in drei nebeneinanderstehenden Köpfen (französische Miniatur von 1524).

Versuche, die an die Ungeheuerlichkeiten von Götzenbildern erinnern, und wohl

schon ihrerzeit, als dem christlichen Gefühl nicht genügend, im allgemeinen abgelehnt wurden.

Selbst eine so sinnige Lösung wie das französische Mantelmotiv, wo die drei göttlichen Personen mit einem einzigen Mantel bekleidet erscheinen, wodurch das Dreifache in dem Hervorquellen der göttlichen Personen aus dem faltigen Gewoge des Mantels angedeutet wird, konnte sich keine dauernde Volkstümlichkeit erwerben.

Das populäre Dreieinigkeitsbild wurde: Gottvater in kaiserlich päpstlichem Ornat, Gottsohn als Erlöser, der Heilige Geist als Taube. Also eine Verbindung von Bild und Symbolik; aber wenigstens für die beiden ersten göttlichen Personen eine alles Unnatürliche meidende Vermenschlichung.

Das Ergebnis ist folgendes: Für das Übernatürliche muß zur künstlerischen Verkörperung eine natürliche Erscheinungsform gefunden werden. Abweichung von der Natur, Erfindung mehrköpfiger Wesen und dergleichen wirkt nicht über-, sondern bloß unnatürlich, und ist überdies auch meist aus ästhetischen Gründen verwerflich. Aber ebenso wird auch das Hereinziehen von Stimmungen, Lichteffekten leicht zur Klippe, die selbst von den größten Meistern nicht immer glücklich umschifft wurde.

Schließlich bleibt jeder Versuch auf diesem Gebiet problematisch und — letzten Endes überflüssig. Denn was die Kunst über das Göttliche zu sagen hat, dazu bedarf sie keiner neu zu schaffenden Typen.

»Was sichtbar ist, das ist zeitlich. Was aber unsichtbar ist, das ist ewig.« (2. Kor. 4, 18.)

Das Göttliche, das Geistige, das Ewige — es ist der Kunst Ziel; aber das Zeitliche, das Körperliche, das Menschliche ist der einzige Weg dazu.

Besprechungen.

Dvořák, Max, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München und Berlin 1918, R. Oldenbourg.

Die Gotik ist längst wieder modern. Sie war es in der Neuzeit zum erstenmal im beginnenden 19. Jahrhundert, dank der Romantik, und blieb es weiterhin lange Zeit in der niederen Form einer äußerlichen Stilnachahmung, jener unzähligen Backsteinkirchen, die es beinahe fertig gebracht haben, den Zeitgenossen die alte, echte Backsteingotik zu verleiden. Jetzt handelt es sich darum nicht mehr, sondern um eine neue Art Romantik, den Expressionismus. Die zeitliche Spirale ist in einer späteren Windung wieder in dieser geistigen Gegend angelangt, und die junge Bewegung ergreift nicht bloß die gegenwärtige Kunst, sondern auch die Kunstwissenschaft und die Kunstschriftstellerei. Man braucht nur die Schriften über Gotik von Worringer, Joris K. Huysmans und Karl Scheffler zu nennen. Wie man von einem Renaissancismus der Mitte des vorigen Jahrhunderts gesprochen hat, kann man von einem heutigen Goticismus reden. Der »gotische Mensch« soll den Weg zur deutschen Kultur der Zukunft weisen. Die italienische Renaissance hat schon lange keine Monopolstellung mehr in der Kunstliteratur oder im Bildungsinteresse breiterer Schichten, so oft das auch noch immer behauptet werden mag Sie, die das Glück hatte, in Deutschland in Herman Grimm, Jakob Burckhardt und Wölfflin Interpreten und Propheten zu finden, und deshalb wohl auch in anderen Forschungskreisen einigen Neid erregte, herrscht mit ihren Maßstäben längst nicht mehr einseitig vor. Ja, sie ist eigentlich »überwunden« oder gar »erledigt«, nachdem so grimme, wenn auch zum Teil etwas donquichotische Recken, wie wieder Scheffler oder F. F. Baumgarten oder Richard Benz, gegen Renaissancismus zu Feld gezogen sind, von älteren wie Carl Neumann oder Franz Bock in diesem Zusammenhange zu schweigen. Es ist bereits eine ganze Weile — nicht ohne Einfluß nationalistischer Wallungen — in einem gewissen Schrifttum guter Ton geworden, auf die italienische Renaissance und ihre Rezeption in Deutschland ähnlich zu schelten, wie man sonst die Rezeption des römischen Rechtes verpönt hat; wogegen nun wieder vor allem Conrad Burdach, aber auch Hans Delbrück und Walter Goetz sich mit Recht und guten Gründen gewendet haben. Auch Dvořák glaubt einleitend noch Verwahrung einlegen zu sollen, weil man die mittelalterliche Kunst nach Gesichtspunkten einer weit zurückliegenden Vergangenheit (der Antike) oder einer viel späteren Entwicklung (Renaissance und Barock) beurteile: »Im Grunde genommen ist es der Standpunkt der italienischen Kunsttheoretiker der Renaissance- und Barockzeit, der da noch immer eine Rolle spielt«; — wirklich, immer noch? Aber gleichviel, das Bestreben, auszumitteln, »was nur der mittelalterlichen darstellenden Kunst eigentümlich war, worin ihre Eigenart und die grundsätzlich neue Wendung bestand, die sie dem plastischen und malerischen Schaffen gab«, wird jeder billigen.

Man darf indessen nicht glauben, daß Fehlerquellen nicht auch in modernen Verwandtschaftsgefühlen der Gotik gegenüber liegen können. Wenn Dvořák an der Romantik, die bis zu gewissem Grad eine einheitliche und lebendige Auffassung des

Gesamtcharakters dieser Kunst gehabt habe, bemängelt, daß diese Auffassung phantastisch und einseitig aus geistigen Gegenwartsströmungen entstand, so ist damit auch eine Gefahr des heutigen Expressionismus bezeichnet, der zugleich doch auch mancherlei Verwandtschaft mit dem Barock zeigt. Dvořák kritisiert freilich selber Worringer, den der Expressionismus inzwischen zu einem seiner Kronzeugen gemacht hat: In willkürlicher Beschränkung auf einen sehr charakteristischen Zug der mittelalterlichen Kunst habe er einen völkerpsychologischen Begriff des gotischen Formwillens zugrunde gelegt, der wichtige Erscheinungen unserem Verständnis näherbringe, doch dem vielfältigen geschichtlichen Sachverhalt gegenüber noch phantastischer sei als die abstrakten Stilbegriffe der Romantiker. (Man könnte die geistigen Verfahrungsweisen, die hier Worringer vorgehalten werden, ganz wohl als expressionistisch bezeichnen.) Auch Dvořák selber geht freilich von den allgemeinen geistigen Grundlagen der mittelalterlichen Kunst aus, darin mit Worringer einig und sich von Wöltflins Art unterscheidend. Ich weiß nicht, glaube aber, daß ein bewußter Bezug auf Wölfflin vorhanden ist, wenn der Verfasser sagt: Die Kunstgeschichte könne gewiß das Wichtigste zur Erklärung der geistigen Kultur des Mittelalters leisten, wenn sie ihre eigensten Aufgaben erfülle und künstlerische Bestrebungen und Ausdrucksmittel in ihrer immanenten und autonomen Entwicklung beobachte: »Das besagt aber durchaus nicht, daß man sich im stolzen Gefühl einer Lösung der kunstgeschichtlichen Probleme im eigenen Wirkungskreise, wie sie in der letzten Zeit zuweilen verlangt wurde, Erkenntnissen verschließen müßte, die zur Beurteilung der allgemeinen geistigen Situation des Mittelalters, sei es aus der fortschreitenden Erforschung anderer Gebiete des mittelalterlichen Geisteslebens, sei es aus dessen ursprünglichen literarischen Denkmälern, herangezogen werden können.« Das ist unanfechtbar, nur sagt es natürlich nichts gegen Wölfflins Methoden und Ziele. Ich möchte dies etwas näher dartun.

Kunst ist nur »von außen« her zu verstehen; denn nur die Beziehung der Form zum Ausdruck, die vom Äußeren her das Innere erschließt, ist eindeutig, nicht aber die umgekehrte. Der Gehalt des Kunstwerks ist ja überhaupt nicht vor dem Werke da, sondern entwickelt sich erst im Werden seiner Form; was vorher in anderer geistiger Form vorhanden war, ist etwas anderes; die Form kommt nicht wie ein Gefäß dazu, sondern entfaltet sich in der Selbstentwickelung des Gehaltes zu immer größerer Bestimmtheit. Es ist nie vorauszusagen, noch hinterher zu beweisen, daß bei einem inhaltlichen Tatbestand gerade diese Form entstehen mußte, die er angenommen hat; dagegen ist mit wissenschaftlicher Sicherheit zu erklären, daß umgekehrt die Form gerade so und nicht anders w i r k t, daß sie solchen Gehalt oder Ausdruck enthält. Zwingend ist daher auch nur der Weg des unmittelbaren künstlerischen Erlebens, nicht der kulturhistorisch konstruierenden Wissenschaft. Zum Innern, zur Seele des Kunstwerkes dringt man lediglich durch die Sinne. Es ist Einbildung zu glauben, man könne, indem man die Sinne überspringt, tiefer ins Innere gelangen. So las ich kürzlich diese Sätze: »Aus allen Kunstwerken weist ein geheimer unterirdischer Kanal zu dem Allgemeingeistigen, aus dem sie ihren Ursprung nahmen. Der Künstler ist nur der Individualisator dieser breiteren seelischen, geistigen Grundlagen. Wenn es uns daher möglich wäre, v o n d i e s e n a u s dem geistigen Kanal nachfolgend in das Werk einzudringen, so würde man, von innen her kommend (?), gleichsam von selbst zum Verständnis des Ausdrucks gelangen.« (Kunstwart, zweites Märzh. 1919, S. 151.) Das ist ein Irrglaube. Die Feststellung, daß der Künstler nur der Individualisator a l l g e m e i n e r seelischer, geistiger Kräfte sei, ist schon unglücklich ausgedrückt, denn seine Individualität und des Werkes Einzigkeit wird damit nicht erklärt. Und wenn man an Kunstwerke so herantritt, wird nicht nur der

Kombination, sondern auch dem Geschwätz leicht die Tür geöffnet. Auf diese Art kommt man nicht »von innen her« zum Verständnis des Ausdrucks, sondern höchstens von hinten herum, aus dem, was hinter dem Kunstwerke liegt, auf »metaphysische« Weise; kurz, man gerät wieder in die Bezirke einer spekulativen Ästhetik. Was »von außen« nicht zu lösen ist an dem Geheimnis eines Kunstwerkes, das interessiert eben künstlerisch nicht mehr; derartiges gehört zur Kategorie des künstlerisch nicht Wissenswerten. Soweit aber auf jenem andern Wege ein wissenschaftlicher Fortschritt möglich ist, wird er sich nur in ziemlich allgemeinen Formen halten können, wie es auch bei Dvořák meist geschieht. Und auch dieser Fortschritt kann zugleich in andererer Hinsicht einen Rückschritt bedeuten, sofern derlei Erkenntnisse eine zu große Rolle im heutigen Erleben der Kunst beanspruchen. Sodann: Die Ziele der anderen, kurzgesagt einmal der Wölfflinschen, Methode sind ja zum Teil auch andere, als z. B. Dvořák in dieser Schrift verfolgt. Wölfflin ist einzig als Pädagoge des künstlerischen Sehens und Verstehens. Er will Quellen nicht nur des historisch vermittelten Verständnisses, sondern auch des künstlerischen Genusses erschließen. Ihm ist die Wissenschaft mindestens nicht in allen seinen Büchern wichtiger als die Kunst. Wissenschaftlich erschöpfen kann einen Gegenstand natürlich nur, wer alle Quellen benutzt; aber das künstlerisch Spezifische und Wesentliche kann unter Umständen stärker herauskommen, wenn man sich auf die künstlerischen Quellen beschränkt! Möglich, daß auch das Künstlerische dann nicht immer allseitig erschöpft wird, aber seine Eigenart als ästhetisches Phänomen kann unmittelbarer zur Geltung kommen und überzeugen. Daß dieser Weg gerade bei der mittelalterlichen Kunst besonders schwierig wäre, ist zuzugeben, und auch Dvořák meint ja, daß die großen Hauptperioden der Kunst eine verschiedene wissenschaftliche Behandlung erfordern. Dennoch ist nicht zu zweifeln, daß die Wölfflinsche Methode (im allgemeinsten Sinne) auch der Gotik neue und reiche Aufschlüsse abzugewinnen vermag.

Dvořák räumt ein, daß man in der Anwendung der mehr abseits liegenden Hilfsmittel nicht immer glücklich gewesen ist, und er weist einige der dadurch bedingten irrtümlichen Auffassungen ab: Zum Beispiel, daß man etwa, wie in Schnaases Zeit, künstlerische Erscheinungen in ursächlichen Zusammenhang mit der Entstehung neuer wirtschaftlicher, sozialer, religiöser Zustände bringe, was längst als unfruchtbar erkannt sei. Unter dieses Urteil fallen Taine und modernere, marxistische Kunstbetrachter, aber auch einseitig soziologische Ästhetiker, manche katholischen Kunsthistoriker, doch auch andere Kunsttheologen, die z. B. in die sixtinische Decke und die Medizeergräber allerlei Dogmatik hinein geheimnissen, wovon der Kunstbetrachter gar nichts zu wissen braucht. Dvořák dagegen will nur erfassen, was allen Strömungen der Zeit und geschichtlichen Tatsachen gemeinsam war, die von der, ihnen zugrunde liegenden, mittelalterlich christlichen Weltanschauung beeinflußt worden sind. Es handelt sich eben nur um eine Wurzel und allerlei Zweige desselben Baumes oder um verschiedene Erscheinungsweisen desselben Wesens, — wenn man will, um einen Parallelismus. Die spätmittelalterliche Kunst z. B. ist nicht »versteinerte Scholastik«, sondern beide sind Parallelwirkungen eines tiefer liegenden allgemeinen Kulturzuges Dvořák will in den Werken der großen mittelalterlichen Denker nur den »theoretischen Kommentar« zu der Wiedergeburt einer idealistisch monumentalen Kunst im Mittelalter sehen. Wie weit freilich ein Kommentar künstlerisches Erleben vermitteln oder fördern kann, das wird problematisch bleiben und nur von Fall zu Fall zu entscheiden sein; vielfach wird sich bloß ein inhaltliches und bei der Form nur ein theoretisches Verständnis ergeben. Auch bei Dvořák ist es zumeist so. Bei ihm spielt der abstrakte Kommentar immer wieder eine

überwuchernde Rolle. Er meint freilich, daß im Mittelalter sich formale Aufgaben den allgemein geistigen Inhalten weithin haben vollständig unterordnen müssen, und daß daher durch die diesem Inhalt (nicht als Kunstgehalt natürlich) gewidmeten Werke der großen Theologen »mindestens zum Teil« auch Aufklärung über die künstlerischen Ziele, ihre Wandlungen und die Zusammenhänge in der Geschichte der Kunst gegeben werden könne. Indessen, bei aller Verschiedenheit der Kunstepochen wird am Ende bestehen bleiben, daß eine menschliche Betätigung Kunst nur in dem Maße ist, wie ein Inhalt Form geworden ist, und es muß erlaubt sein, auch bei einer Untersuchung wie der vorliegenden zu fragen, in welchem Grade uns die mittelalterliche Kunst durch jene Betrachtungen wirklich als Kunst näher gebracht werden kann, nnd zwar nicht allein unserer wissenschaftlichen Erkenntnis dieser Kunstrichtung allgemein, sondern auch unserem künstlerischen Verständnis ihrer einzelnen Werke. Kurz: Was gewinnt der Kunstfreund für die Gegenwart aus diesen Belehrungen, die des Kunsthistorikers Einsicht in die Vergangenheit bereichern?

Hier sei zwischendurch ein besonders zweifelhaftes Beispiel angeführt, das nicht von Dvořák stammt, sondern aus dem kürzlich deutsch erschienenen Buche des Franzosen Huysmans über die »Geheimnisse der Gotik«. Dort wird — in Fortsetzung der Lehre, die Viktor Hugo in seinem Buche »Notre Dame« verkündet hat, wonach das Gotteshaus im Mittelalter für die zahlreichen Analphabeten Bibel und Katechismus gewesen ist — dargelegt, daß z. B. das Dach der Kirche die christliche Barmherzigkeit »bedeute«, die Dachziegel die Soldaten, die das Gotteshaus gegen Überfall der Heiden sichern, die drei Portale an der Turmfront die Dreieinigkeit; der Grundriß des Gebäudes soll der Gestalt des gekreuzigten und gemarterten Christus entsprechen, das Querschiff seinen Armen, der Altar dem Haupte Jesu, die Apsis der Dornenkrone, die Türen des großen Eingangsportales den Wunden seiner nägeldurchbohrten Füße . . . Ja, angenommen selbst, das alles ließe sich wirklich feststellen, — was hätten heutige Menschen davon? Und wie die Zeitgenossen der Erbauer diese Dinge empfunden haben, werden wir schwerlich noch genau ermitteln. Sind d a s also »Geheimnisse der Gotik«, auf die wir begierig sind? Meinen wir derartiges Zeug, wenn wir von den Rätseln der Gotik sprechen? Ich denke, wir meinen tiefere Dinge als diese angebliche »Tiefenforschung«. Aber diese Bestrebungen sind nicht vereinzelt und richten sich nicht bloß auf die Gotik; so sagt z. B. gegen ähnliche Versuche, die an der venezianischen Malerei angestellt worden sind, Karl Woermann in der 2. Auflage seiner »Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker«: »Freilich bemüht die neuere Kunstwissenschaft sich, fast allem, was von Burckhardt als ‚Existenzmalerei' bezeichnet, in der venezianischen Kunst nur seiner malerischen Wirkung wegen da zu sein schien, seine Herkunft aus der Dichtung oder der Geschichtschreibung nachzuweisen. ‚Unbestimmte Gegenstände malte man damals in Venedig nicht', sagt auch Schubring im Anschluß an Wickhoff. Aber sei dem, wie ihm wolle; die meisten jener unsicheren und ‚papierenen' Deutungen tragen nicht dazu bei, unsere Freude an den Bildern zu erhöhen. Wir werden daher kein besonderes Gewicht auf sie legen.« Auch in dem Buche von Heinrich Brockhaus über »Deutsche städtische Kunst und ihren Sinn«, das mit dem Anspruch auftritt, nun erst alle Einzelheiten in ihrer eigentlichen Bedeutung entschleiert zu haben, ergibt sich etwas künstlerisch zumeist vollständig Gleichgültiges. Dvořák steht auf anderem Niveau. Doch eine gewisse kunstferne Trockenheit eignet auch ihm.

Seine Schrift ist auch ihrer formalen Haltung nach nicht auf ästhetische Pädagogik eingestellt. Sie ist in einem Stile geschrieben, der nicht leicht zugänglich, sondern nur mit scharfen begrifflichen Zangen faßbar ist, begrifflich allerdings stets

sehr bestimmt und sauber wirkt. Recht viele der langen und geschachtelten Sätze muß man mehrmals lesen. Es sei erlaubt, einige Beispiele zu geben: »Es ist zweifellos richtig, wenn man auf den didaktischen Sinn der mittelalterlichen Skulptur und Malerei, der Bibel ‚der Armen im Geiste', als auf einen ihrer wichtigsten Züge hinweist, man darf jedoch nicht vergessen, daß neben dem historischen und dogmatischen Inhalte ihrer Darstellungen auch überall die auf einer, wenn der Ausdruck gestattet ist, metaphysischen Transsubstantion aller formalen Elemente und Bindungen beruhende Veranschaulichung der Souveränität der geistigen Einsicht und Offenbarung gegenüber der an sich ‚unreinen' und ‚irreführenden' sinnlichen Wahrnehmung, der *lex Dei* gegenüber der *lex naturae*, auf den Beschauer erhebend wirken sollte.« — »Die spätantike Auflösung der Form in farbige Werte, in Licht und Schatten, die äußerste Grenze, zu der die klassische Kunst in dem Streben nach der Objektivierung der Naturphänomene gelangte, indem sie sie als durch die transitorischen Raumfaktoren und die Stellung des Beschauers zu denselben bedingt erkannte und dadurch ihre eigene Vergangenheit und das Arkanum ihrer Bedeutung vernichtet hat, konnte zwar mit der altchristlichen, jenseits aller materiellen Güter stehenden Ekstase und bis zu einem gewissen Grade auch noch mit dem frühmittelalterlichen Verzicht auf jeden objektiven Formeninhalt verknüpft werden — in der vollständigen Auflösung des geistigen und gesellschaftlichen Aufbaues zum schrankenlosen Subjektivismus und Spiritualismus bestand die Brücke, die von der alten Welt zur neuen führte —, doch in dem Maße, als man begonnen hat, wie in allen Lebensbezügen so auch in der Kunst, über den ursprünglichen, von der Welt der materiellen Werte ganz losgelösten Gefühlsradikalismus hinaus diese in das neue, nicht auf natürlicher Kausalität beruhende System einer geistigen Weltordnung einzufügen, mußte der alte, auf sensueller Überzeugungskraft allein beruhende illusionistische Stil gerade vom Standpunkte der (neu verstandenen) künstlerischen Wahrheit und Wirkung jeden Sinn und Wert verlieren und unbrauchbar werden, wie z. B. umgekehrt eine mittelalterliche auf übernatürlicher Verbindung der Erscheinungen beruhende Darstellung für die Zwecke der modernen wissenschaftlichen Illustration nicht zu brauchen wäre.« — »Sie bestand darin, daß einerseits in diesen Gebieten eine Welt übernatürlicher, vom zeitlich und räumlich begrenzten Geschehen unabhängiger, für alle Menschen, Zeiten und Verhältnisse geltender, religiöser, sittlicher, geschichtlicher Mächte verkörpert, andererseits aber mit dem Glauben an solche Gewalten das Bestreben verbunden war, mit ihm sowohl das klassische Vermächtnis eines durch Beobachtung der natürlichen Gesetzmäßigkeit systematisch geschulten Denkens und Sehens als auch die aus den ungeheuren Energien neuer, von der Kraftentwicklung und vom Phantasieleben junger Völker getragenen sozialen und politischen Bildungen und geistigen Kulturen sich ergebenden Forderungen und Gesichtspunkte zu verweben und in Einklang zu bringen.« — »Die Mauer, vor der die Statuen stehen, wird, wenn sie überhaupt zur Geltung kommt, möglichst gegliedert, wobei die Proportionen der Figuren keine Rücksicht auf die der zumeist wie die landschaftlichen Hintergründe in den Gemälden im Verhältnis zu den Gestalten disproportionierten Motive dieser Gliederung nehmen, wohl aber im Einklang mit der durchgehenden, freiräumlichen Disposition des Baues stehen.« — — Diese Sätze spiegeln ein ernstes Ringen um Bestimmtheit, das nirgends verschwommen bleiben möchte, aber weitaus keine einfache Klarheit erreicht. Daß dieser Stil den Sinn haben sollte, der Gotik ebenso zu entsprechen, wie etwa der Wölfflinsche Stil der italienischen Renaissance kongenial ist, und daß er daher ebensoviel wie dieser zur Kennzeichnung der behandelten Kunstepoche beitrage, wird wohl nicht behauptet. Auch darin zeigt sich ein großer Unterschied von Wölfflin, dessen kunstpädagogische Verdienste zum

Teil in der saftvollen Gefühlsnähe seiner Sprache begründet liegen, und der auch in seiner Form, in Disposition und Diktion nicht etwa nur der Renaissance, sondern viel weiteren geistigen Welten, im besonderen allerdings den hellenischen und lateinischen Kulturkreisen verwandt erscheint. (Ich zweifle freilich, wie bereits gesagt, nicht, daß er mit seinen Mitteln auch über die Gotik sehr wesentliche Dinge zu sagen vermöchte.) Dagegen kann man zweifeln, ob der Stil von Dvořák etwa als besonders deutsch anerkannt werden müßte. Dieser Stil stimmt nur zu der ganzen Denkweise des Verfassers, die stark abstrakt ist und auf die Möglichkeiten leichter Aneignung und rezeptiv-ästhetischer Verwertung der gefundenen Ergebnisse wenig achtet. Wie weit seine Aufstellungen zur ästhetischen Einstellung verhelfen, wie weit sie dem Leser die Werke künstlerisch näher bringen, danach scheint zumeist nicht gefragt zu sein. Der Verfasser bewegt sich eben überwiegend in den Theorien der Dinge.

Es läßt sich nicht leugnen, daß auch diese Art der Kunstbetrachtung und Darstellung jetzt wieder sehr modern zu werden begonnen hat. Die unmittelbare Hinwendung zum Werke, zur Sichtbarkeit wird neuerdings, namentlich in der expressionistischen Lehre, zugunsten einer Kunstphilosophie zurückgedrängt, wie in der expressionistischen Kunst die Bedingungen der Schaubarkeit zugunsten — weniger des Gefühls, wie der Name behauptet, als — des Denkens vernachlässigt werden. Wenn die Ästhetik noch vor zwanzig Jahren Mißtrauen zu überwinden hatte, wiewohl sie längst Wissenschaft geworden war, so ist das jetzt ganz anders geworden, obgleich sie in den bezeichneten Kreisen vielfach unwissenschaftlich, mystisch oder auch okkultistisch geworden ist. Das Phantasieren über Kunst steht bei den Adepten der neuen Offenbarung in höchstem Ansehen, und es folgt der Kunst nicht nur nach, sondern geht ihr voran. Dvořák liegt nun ein Liebäugeln mit bloßer Modernität fern. Er hat Gedanken, wo jene oft nur Phrasen finden, aber auch er läßt das Gefühl ebenso wie die Sinnlichkeit weit weniger sprechen als den Verstand.

Er strebt nach schärfster philologisch historischer Genauigkeit. Allein, es ist eine Frage, wie weit er mit seiner Methode überhaupt ähnlich bestimmte und konkrete Ergebnisse erreicht, wie es Wölfflin mit der seinen gelungen ist. Denn Wölfflin bedeutet — ganz abgesehen von den Inhalten seiner Feststellungen und von der Frage, ob er persönlich nur eine Hochrenaissancenatur ist oder nicht und ob seine Methode bloß auf beschränkte Abschnitte der Kunstgeschichte anwendbar ist — er bedeutet eine Annäherung an exakte Wissenschaft auf einem der höchsten Gebiete des Geisteslebens. Gewiß, es gibt auf diesem Felde nur eine ungefähre Annäherung an das Ideal der Exaktheit, aber Wölfflin hat eine Annäherung vollbracht.

* * *

Dvořák hat im ersten, mir vorliegenden Teile seiner Arbeit nur das eine der beiden im Titel genannten Themen ausführlich behandelt, den Idealismus. Er breitet eingehend und vertiefend die mittelalterliche, kirchlich spiritualistische Geistesverfassung aus, gewinn- und genußbringend zu lesen, doch von Kunstgeschichte in der ganzen geistigen Haltung ziemlich entfernt bleibend, mehr in der Art, wie etwa Geschichte der Philosophie oder auch der Theologie betrieben werden kann. Bestimmtere formale Fragen oder gar Beispiele aus der Kunst werden auf 40 Seiten gar nicht gegeben, auf den letzten 20 sind dann wenigstens einige Formprobleme erörtert, aber ebenfalls ohne Beispiele. Ich muß mich auf die Hauptlinien beschränken.

Wir können uns, sagt der Verfasser durchaus zutreffend, nicht leicht in eine Welt hineindenken, die alle Wirklichkeitswerte, alles durch die Sinne oder durch den

Verstand Faßbare nur im Spiegel des Absoluten, Ewigen, Unendlichen, nur als Manifestation des sinnlich und verstandesmäßig unfaßbaren göttlichen Gedankens sieht. In der Tat, heute können Expressionisten zwar davon reden, daß sie ähnlich empfänden, aber wenn schon ihr Verhältnis zur Religion problematisch ist, so ist es ihre angebliche Verwandtschaft mit der Gotik noch viel mehr. Die Schrift von Dvořák könnte dazu helfen, das Geschwätz vom gotischen Menschen als Führer in die Zukunft einzudämmen, falls jene Propheten des Geistes so schwere geistige Lektüre läsen. Nicht einmal jede starke Religiosität ist ohne weiteres mit Gotik verwandt: »Nicht in dem religiösen Charakter allein, auf den immer hingewiesen wird, liegt das Eigenartige der mittelalterlichen Kunstentwicklung — die Kunst der Gegenreformation war zum Beispiel nicht minder religiös und doch trotz mancher Berührungspunkte sehr weit von der gotischen entfernt — sondern in dieser Allgegenwart einer jenseits des materiellen Erlebens liegenden geistigen Konstruktion, deren Einfluß so groß war, daß jedes unvermittelte Zurückgreifen auf sinnliche Erfahrung in geistigen Dingen . . . als ein unsinniger und zu verdammender Verstoß gegen die Wahrheit und den Menschenverstand aufgefaßt wurde.« Das war damals unverbrüchlich echt und original, heut ist eine Wiederholung bei europäischen Völkern unmöglich. Vielleicht, daß junge, etwa östliche Kulturvölker noch eine ähnliche Stufe, wenn auch natürlich in vielen Hinsichten unvermeidlich anders, erleben können; Europa aber vermag etwas dergleichen wohl nur in der Vergangenheit zu suchen, aus Romantik. Denn wie es immer wieder eine klassizistische Kunst gegeben hat, so findet sich auch immer wieder eine archaistische, die nicht aus formalem Archaismus zu entstehen braucht, sondern auch aus innerer Romantik stammen kann. Dvořák sagt mit Recht: »Die gotische Kunst war selbständig und eine in sich abgeschlossene Phase der allgemeinen Kunstentwicklung wie die altorientalische, klassische oder moderne.« Ihre modernen Nachbeter aber — fügen wir hinzu — werden sich vielfach, von der geschwollenen Phraseologie abgesehen, nicht anders zu ihr verhalten, als sich der von ihnen verachtete Renaissancismus des 19. Jahrhunderts zur Renaissance verhielt, oder als die Stilhetze des 19. Jahrhunderts, die ein kunstgeschichtliches Repetitorium war. Solange man in so großen, eigenartigen und fernen Epochen wie der mittelalterlichen Kunst nicht das der eigenen Zeit Fremde empfindet, hat man sie schwerlich verstanden und in ihrer Eigenart gewürdigt. Wenn das frühe Mittelalter nach Dvořák zu einem »barbarisch-vulkanischen, grauenhaft revolutionären Verzicht der neuen Völker und der neuen Kultur auf sinnliche Schönheit führte bis zur Vernichtung aller alten Kulturbegriffe«, so passen die Worte freilich auch auf manche Erscheinungen der Gegenwart; aber wenn dergleichen bei frischen Völkern naturhaft vorkommen kann, wird es bei alten, zum Teil kulturmüden Nationen von Perversität nicht frei sein, wovon es in jenen frühen Epochen wahrscheinlich nichts enthielt.

Die Gotik hat nach Dvořák »alle realen Substanzen und Zusammenhänge durch neue Begriffe des für die Menschheit geistig Wertvollen durchdrungen und umgestaltet«. Überhaupt spielt nach seiner Vorstellung der Begriff in der Gotik eine größere Rolle als vielleicht in irgendeiner anderen Kunst. Die gotische Kunst ging nicht vom Sinnlichen zum Geistigen hin, wie alle »naive« Kunst, sondern umgekehrt vom Geistigen zum Sinnlichen nach Art »sentimentalischer« Kunst (zu der ja auch der Expressionismus gehört). Begriffliche Bezüge wurden auch für die Formenbeziehungen maßgebend, es entstanden dadurch »neue formale Ziele und Gesichtspunkte«. Es ergab sich zum Teil eine Art Bilderschrift, die Aufnahme dieser Kunst war mehr dem Lesen verwandt als dem Schauen. Wollte man indessen solche Kunst unter spezifisch ästhetischen Gesichtspunkten auf eine höhere Stufe stellen etwa als

die griechische Kunst, so verfiele man einem Irrtum, einer Hegelei im üblen Sinne, wenn man sich dabei auch, wie Dvořák zeigt, mit der Selbsteinschätzung der Gotik begegnete. Wenn Dvořák weiter sagt: »Der Begriff der *forma substantialis* als Abglanz der verborgenen, von allem Veränderlichen unabhängigen und nur der intelligenten Erkenntnis erfaßbaren Urschönheit und Synthese der geheimen, nur dem ‚geistigen Auge' sich entschleiernden Ursachen und Wirkungen spielt, aus der neuplatonischen Philosophie übernommen und auf die christliche Weltanschauung übertragen, in der mittelalterlichen Literatur von Augustin bis Thomas und darüber hinaus in fortschreitender Vertiefung und Weiterentwicklung eine ähnliche, nur noch viel wichtigere Rolle wie das klassisch-materielle Schönheitsideal in den Kunsttheorien der Neuzeit«, — so bleibt zu fragen: Hatte diese Literatur wirklich Einfluß auf die Kunst der Steinmetzen? Der Verfasser behauptet das nicht, und im übrigen ist sein gelehrtes Material höchst interessant und es vertieft zweifellos das Bild der gotischen Welt, aber es fehlt eben dieser Denk- und Forschungsart stellenweise allzu sehr die konkrete Beziehung zur Kunst. Er hat gewiß recht, wenn er gerade bei der gotischen Skulptur und Malerei noch etwas anderes als die struktiven und ästhetischen Voraussetzungen der gotischen Baukunst zur Erklärung des Formschemas heranzieht. Ob aber ein unmittelbar ästhetisches Verständnis der Gotik wirklich alle seine kulturhistorischen und geistesgeschichtlichen Hilfen braucht? Ich vermag mich nicht davon zu überzeugen. Und ist denn etwa die formale Analyse der Gotik schon erschöpft? Mag die gotische Kunst lange verkannt, unterschätzt und falsch gewertet worden sein, man lernt sie allmählich wohl unbefangener und gerechter auffassen, auch ohne daß man ein ihr vergleichbares religiöses Empfinden oder gar theologische Kenntnisse zu haben braucht. Wie vielen wäre sonst überhaupt noch ein nahes und frisches Verhältnis zu ihr möglich? Tut man dem künstlerischen Verständnis dieser Kunst einen Gefallen, wenn man es hinter intellektuellen Dornenhecken und metaphysischen Bedingungen als schwer erreichbar hinstellt? Wenn Dante auch, worauf sich Dvořák beruft, gesagt hat: *non è se non splendor di quella idea* usw., nun so ist er selber ein Beispiel, daß eben doch noch gewaltig viel anderer Glanz in seinem Gedicht ist, das mit seinem unvergleichlichen, erhabenen und wahrhaft weltenrichterlichen Ton jedem allgemein literarisch empfänglichen, ästhetisch hellhörigen Modernen ziemlich mühelos erreichbar ist, und davon wollen wir uns auch durch die Vertiefung in mittelalterliche Kunsttheorien nicht ablenken lassen. Es gibt auch zu denken, daß ältere Übersetzungen seines Gedichtes, etwa die von Streckfuß, nicht nur einfacher und klarer, sondern auch dem Original näher sind als die Versuche eines so großen Künstlers wie Stefan George, der mit moderner Mystik Verwandtschaft hat und intellektuellen Überlegungen wie denen von Dvořák nicht abgeneigt sein dürfte.

* * *

Dvořák selber fragt nach seiner Darstellung jenes geistigen Systems, worin das alles nun künstlerisch zum Ausdruck kommt. Aber in der Antwort bleibt er wieder recht abstrakt. Zunächst führt er an: Ein angeblich bewußtes Sichabwenden von Naturnachahmung und Naturtreue. Aber vielleicht entspricht diese auf die Spitze getriebene Formulierung mehr der geistigen Haltung heutiger, programmatisch eingestellter Künstler als denen früherer Jahrhunderte. Sollte wirklich etwas so Negatives bewußt die damaligen Maler und Plastiker geleitet haben? Im frühen Mittelalter wird ja der christliche Gegensatz zu Natur und Sinnlichkeit mitgewirkt haben, aber er dürfte in der Kunst wohl mehr zu einem Vernachlässigen der Natur als zu ihrer ästhetischen Bekämpfung geführt haben. Vielleicht sah der Künstler in ihr ein

souverän zu behandelndes Material, wie es auch Dvořák an einer anderen Stelle darstellt. Das erscheint einleuchtender als eine damalige Losung »gegen die Natur« oder »weg von der Natur«. Ein immerhin unmittelbares, wenn auch negativ gefärbtes Verhältnis mancher Künstler jener Zeiten zur Natur mag in einer Art antipathischer Einfühlung bestanden haben. Einfühlung ist ja keineswegs immer sympathisch; man kann etwa, um moderne Beispiele zu nehmen, die perversen Szenen in Puccinis »Tosca« oder aus der Schillingsschen »Mona Lisa« stark erleben, indem man sich dagegen sträubt, und man mag sie gerade dadurch noch lebhafter empfinden! Vielleicht ist es gotischen Künstlern mit manchen Erscheinungen der Natur ähnlich ergangen; nur wird man gut tun, das Verhältnis nicht zu sehr zu rationalisieren. Soweit man aber die künstlerische Abstraktion im Mittelalter mit der theologischen Erkenntnistheorie zusammenbringt, der alles Sinnenwesen Schein war, werden moderne Menschen sie schwer nacherleben können, wenn es auch nicht unmöglich ist, daß sich noch heutigen Betrachtern im Anblick solcher Werke Regungen einer inbrünstigen Geistesliebe einstellen; es wäre engstirnig, das zu leugnen. Aber es kann eine ziemlich formale geistige Inbrunst sein, die uns z. B. auch vor heutigen Erscheinungen starker katholischer Geistigkeit nicht selten ergreift; was dann selbst Ungläubige erschüttert, ist nur der unbedingte Vorrang des Geistigen und Seelischen vor dem Körperlichen und Sinnlichen, — und das ist nun allerdings dem gotischen Grunderlebnis verwandt. Nach dieser psychologischen Seite hat Dvořák leider nicht versucht oder nicht verstanden, die Geistigkeit der Gotik dem außerwissenschaftlichen modernen Bewußtsein näherzubringen.

Daß der mittelalterlichen Kunst in ihrer Haltung zum Geistigen eine gewisse Selbstverständlichkeit fehlt, daß sich mehr Anstrengung, ja krampfhafte Anspannung in ihr findet, wird festzuhalten sein; in der Askese des Mittelalters, auch der Kunst, ist vielfach noch ein ängstliches Bemühen, sich des Geistes zu bemächtigen, wie es bei jungen und rohen Völkern, die erst vergeistigt werden sollen, begreiflich, natürlich und wertvoll ist, aber für spätere Stufen, zumal der Kunst, kein Ideal mehr darzustellen braucht, übrigens dann auch kein Heil gegen Veräußerlichung und Materialisierung bietet. Die mittelalterliche Geistigkeit ist bei aller Großartigkeit befangen, nicht bloß in der Scholastik infolge der kirchlich von vornherein festgesetzten Ergebnisse des Denkens, auch auf anderen Gebieten, in der Grundhaltung des Zeitalters zum Geistesleben: Es ist ein Ringen, das ethisch und auch intellektuell von hohem Wert gewesen ist, von höherem als eine satte und blasierte Fertigkeit; aber die Feindschaft gegen die Sinnlichkeit, die ethisch erhaben sein kann, wird ästhetisch kaum je erhaben wirken, — während allerdings ein Sichhinwegsetzen über alltägliche Natürlichkeit gepaart mit freier Überlegenheit dem Wesen des Erhabenen und Monumentalen durchaus entspricht.

* * *

Zuzweit gibt der Verfasser einen positiven Hinweis für die künstlerische Erscheinungsweise des mittelalterlichen Geistessystems, der aber auch in etwas Negatives ausläuft, nämlich in die Abstraktion. Es handelte sich sozusagen um Illustrationen zu Zwecken der Demonstration — »etwa wie man sich noch heute in einer wissenschaftlichen Darstellung einer linearen Abstraktion und Betonung des ‚Wesentlichen' mit Ausschluß aller anderen Elemente der sinnfälligen Erscheinung zu bedienen pflegt«. Das »Wesentliche«, das vor allem interessiert, ist eben der Inhalt eines verbalen Berichtes, der zugrunde liegt, oder die theosophische, hagiographische, liturgische Bedeutung der dargestellten Personen. Alles wird in Abkürzungen, einer Art Stenographie gegeben, ein Baum z. B. durch ein paar Blätter, ein Bau durch

einige Bauteile — *pars pro toto*, wie dergleichen auch im primitiven Denken vorkommt. Nun gibt es aber viele Grade und Arten von Abstraktion in der Kunst, irgendwie abstrahiert jede Kunst, und manche kann es sehr stark tun, ohne gerade unter so geistigen Gesetzen zu stehen wie die Gotik. So hebt auch Dvořák an anderer Stelle hervor, daß die altägyptische Kunst viel mehr hieratisch gebunden war als die gotische; jene hat Typen autoritativ festgelegt, — wohl lediglich aus konservativen Gründen, um die Ehrfurcht vor der Überlieferung auszunutzen (»was grau vor Alter ist, das ist ihm heilig«). Oder, ein anderes Beispiel, »die idealen Normen der höchsten griechischen Blütezeit«, die auch Dvořák einmal in gewissem Sinne zum Vergleiche für die Gotik heranzieht, entspringen allgemein stilistischen Gründen und dem Streben nach einer Erhöhung der menschlichen, auch innerlichen Haltung. Oder Giotto und Masaccio sehen zugunsten der monumentalen Erzählung von allem Zuständlichen ab, und Michelangelo wird von Bäumen und Gebäuden abgelenkt durch seine Freude am Menschenleibe, um dessenwillen er alles andere vernachlässigt. Dagegen hatte die Gotik, wie gesagt, allgemein geistige Gründe für ihre Abstraktion. Für sie ist also nicht so sehr die Stärke der Abstraktion bezeichnend wie deren besondere geistige Art.

Aber trotz alledem steht diese Kunst deshalb, weil sie so sehr und so geistig abstrahiert, nicht etwa in scharfem Gegensatze zu aller Einfühlung. Abstraktion und Einfühlung sind ja überhaupt keine ausschließenden Gegensätze, sondern der negativen, abstrahierenden Tätigkeit steht als positives Komplement gegenüber die Einfühlung. Auch in der gotischen Kunst! Wenn man damals körperliche und seelische Schönheit unterschied, jene z. B. Jesus wie etwas Unwürdiges absprach und sie in der Kunst vernachlässigte, weil die »wahre« Schönheit nicht durch die Sinne »erkannt« werden könne, so legte man den Akzent der Einfühlung eben auf die seelische Schönheit, von der auch der Körper einige »berechtigte« Schönheit durch den Ausdruck der Unsterblichkeit erhielt. Das Ausgemergelte der Leiber wurde als Durchgeistigung empfunden, wie später wieder in den Ekstasen des Barock. Heutige Menschen können freilich nicht immer umhin, in jener Schlankheit etwas Beängstigendes zu sehen; wie Schwindsucht eine sublime Schönheit eigener Art entwickelt, so finden wir manche krankhafte Verfeinerung in gotischen Körpern, die in der Tat ja oft durch Askese erschöpft und verzehrt, mehr Nerven als Fleisch und Knochen sein sollten. Das sind Erscheinungen eines seelischen und geistigen Durchbruchs, und so könnte die Gotik weltgeschichtlich gesprochen am Ende eine große notwendige Entwicklungskrankheit genannt werden, ohne daß damit etwas gegen den Wert ihrer Kunst gesagt wäre. Das sind Seiten, die Dvořák nicht beachtet hat. Die gotische Kunst ist doch reicher und noch durch manche anderen Instinkte außer den geistigen, mindestens infolge von diesen, bestimmt. Wenn man sich mehr an die Kunst selber hält als Dvořák, und wenn man sich mehr psychologisch als logisch einstellt, läßt sich wohl ein noch runderes Bild der Werte geben, die die Gotik hat und die ihr fehlen. Der moderne Betrachter wird gotische Werke bisweilen mit einer Art antipathischer Einfühlung aufnehmen, also z. B. mit gerade entgegengesetzten Bewegungen und Körperhaltungen darauf antworten, als der Haltung der Werke entspricht, — ohne daß man sagen könnte, daß ein Werk, zu dem man sich so verhielte, nicht »verstanden« oder nicht »erlebt« wäre.

Was aber außerhalb der Einfühlung, der sympathischen und der antipathischen, und neben der Freude ob der Gestaltungskraft dieser Kunst an ihr erlebt wird, schwankt mindestens für den heutigen Betrachter häufig vom Symbol hinüber zur Allegorie. Die so besonders geistigen Inhalte der Abstraktion und auch die Beziehung zu den erwähnten asketisch erkenntnistheoretischen Überzeugungen mußten

diese Kunst leicht zur Allegorie führen. Es ist eine Kardinalfrage, die ihr gegenüber zu stellen bleibt, wie weit sie zu ihrer eigenen Zeit symbolisch verstanden worden ist und wie weit sie auch noch von uns so zu verstehen ist, oder wie weit sie von jeher allegorisch aufgefaßt wurde und jetzt nur noch so zugänglich ist. Dvořák kritisiert nun nicht, Kritik findet sich in dieser Arbeit bloß in philologisch-historischer Form. Er stellt nur objektiv fest, daß man die alten Formsymbole begrifflich verwendet hat: »die ikonographischen Zentraltypen der christlichen Kunst des Mittelalters haben sich in der ersten Periode der mittelalterlichen Entwicklung in abstrakte und zunächst im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Form beinahe formlose Begriffssymbole verwandelt.« Man benutzte sie formelhaft wie einen konventionellen Wortschatz und so, wie man sich auch der alten Sprache bediente. Daß dieses Verfahren künstlerisch und auch geistig nicht immer hoch stand, dürfte ruhig ausgesprochen werden. Wenn man selbst neue formale, räumliche Anordnungen oft begrifflich, spintisierend verwendet, z. B. Apostel auf den Schultern von Propheten stehen läßt, so ist das doch ein ziemlich dürftiger Sinn solcher »sinnvollen« Raumbeziehung.

* * *

Dem weniger rationalen Erleben näher kommt der Verfasser, als er feststellt, daß keine geringere Rolle als Erkenntnisprobleme das Bestreben gespielt hat, durch bildliche Erfindungen Gefühle und Vorstellungen einer vollständigen Loslösung vom realen Sein zu erwecken, und als er Pinders Untersuchungen über die Rhythmik romanischer Innenräume heranzieht. Man atmet auf nach dem Gestrüpp scholastischer Philosopheme, die man an sich hoch schätzen kann, aber als Führer zur Kunst — auch zu der ihnen gleichzeitigen — doch nicht sehr geeignet zu finden braucht. Hier kommt man endlich vom Intellekt los zur Stimmung, von der bloßen Allegorie weg zum Symbol, über die begrifflich vermittelten Erlebnisse hinaus zu unmittelbareren. Wie der Baukunst gesteht Dvořák auch der Malerei und Plastik zu, daß sie nicht bloß als Begriffsdarstellungen wirken, »sondern auch den Seelen durch die Dynamik einer abstrakten künstlerischen Organisation eine feierliche und andächtige Stimmung« übermitteln sollen. Die Formen, um die es sich da handelt, bleiben also abstrakt, aber ihr Ausdruck ist doch konkret gefühlsmäßig; und die abstrakt-gesetzmäßigen Ausdrucksmittel gewannen mit ihrem subjektiven Gehalt in der Gotik eine Selbständigkeit gegenüber dem objektiven Darstellungsinhalt, wie sie in der Antike sie nie besessen haben. Das verbindet diese Kunst mit den besten Erzeugnissen des modernen Expressionismus. Nur soll man nicht meinen, daß ihr Erleben oder ihre Absicht um jener Abstraktionen willen immer vorwiegend intellektuell, begrifflich, allegorisch sein müßte, und daß man zu ihrem Verständnis eine spekulative Ästhetik brauchte, sei es eine vergangene oder eine gegenwärtige; sondern diese abstrakt elementaren Wirkungsmittel sind vielfach einfach ornamental zu verstehen. Das Ornamentale ist ja sehr tiefer Wirkungen fähig, selbst im sogenannten Kunstgewerbe und auch, ja gerade bei den einfachsten Motiven wie Kreis oder Quadrat und dergleichen; das gilt vom geometrischen Stil der Primitiven bis zu Peter Behrens. Diese Grundelemente der räumlichen Formenwelt entfalten häufig, auch in der Gotik, eine »elementare« Wirkung nicht bloß im Sinne der Einfachheit, sondern auch der Intensität. Nur gerade eine »höhere« Bedeutung im geistigen Sinne haben sie nicht immer! Die Sache ist also vielfach gar nicht so geheimnisvoll, oder besser: diese Kunst gibt mit ihren abstrakt elementaren Formen zwar allerdings geheimnisvoll starke Wirkungen, aber sie liegen nicht immer oberhalb der

»natürlichen Gesetzmäßigkeit der organischen Bildungen«, die eben komplizierter und differenzierter ist, sondern vielfach auch darunter. Kurz, die künstlerischen Geheimnisse der Gotik dürften zwar nicht flacher sein, als Schriften wie die Dvořáks sie darstellen, aber schlichter, primitiver, als es da erscheint. Und erst recht liegt es so bei dem modernen Expressionismus im Vergleich zu seinen geschwollenen Theorien. Durch diese Einsicht kann in beiden Fällen das ehrliche und wirklich künstlerische Verhältnis zu der Kunst nur gewinnen.

Natürlicheren Boden betritt man vor allem wieder im letzten Teile der Schrift, wo sie — endlich! — sich formalen Problemen zuwendet. Drei Kompositionselemente werden genauer betrachtet, die aus dem Streben nach übersinnlichen Verbindungen erklärt werden: Die Reihung der Figuren, ihre Bewegung und ihr Verhältnis zum Raum. Das Motiv der Reihung ist der Gotik nicht etwa eigentümlich, es ist uralt nnd in der modernen Kunst wieder beliebt. Man braucht nur an Hodlers Parallelismus zu erinnern. Wenn Hodlers Bilder oft eine *santa conversazione* in nichtkirchlicher Bedeutung darstellen, ohne Handlung, ohne dramatischen oder epischen Inhalt, vielmehr lyrisch oder metaphysisch, so nahmen auch die Heiligenscharen, die eine gotische Kathedrale schmücken, nicht an einem zeitlich oder örtlich bestimmten Ereignis teil, und ihre Gruppenbildung ist nicht dadurch bedingt, sondern lediglich durch eine rhythmische Reihung. »Wie magisch festgebannt stehen die Figuren in der Massenkomposition als im wesentlichen gleichwertige vertikale Schemen nebeneinander oder zuweilen auch in mehreren Reihen übereinander als koordinierte Glieder, ohne jede einer realen Situation entsprechende Vereinigung, zuweilen zu Akkorden und Akkordfolgen verbunden, doch ohne abschließende formale Begrenzung, so daß die Reihen in der Einbildungskraft ins unendliche fortgesetzt werden können.« Auch das gilt wieder von jenen Bildern Hodlers. Als Ursache will der Verfasser einen konstruktiven Zwang mit Recht nicht gelten lassen (die Reihung kommt ja eben auch ohne ihn vor), wohl aber einen geistigen Zwang — man sollte wohl besser sagen einen ästhetischen —, der vom ganzen Bau ausgehe. Die Skulpturen seien der Stellvertretung für architektonische Bauteile fähig geworden, natürlich nicht im rein konstruktiven Sinne, sondern dank einer gemeinsamen Bedeutsamkeit. Es gibt wohl noch eine dritte Beziehung, nämlich die formale Annäherung zwischen Statuen und Pfeilern. Auch Dvořák sagt einmal: »Die Statuen nehmen die Form von Pfeilern an, weil dies der Weg war, ihren höheren, über Körpernachahmung stehenden künstlerischen Zweck zu erfüllen.« Im Grunde also eine ganz einfache Sache, um die der Verfasser wieder nur unnötig viel geistigen Aufwand macht! Die Komposition beruht nach ihm »auf der Annahme einer transzendenten Einheit, zu der die Körper jenseits ihrer natürlichen, mechanischen und organischen Funktion und Verbindung in Beziehung gebracht wurden«. Man tut dem lebendigen künstlerischen Verhältnis zu der gotischen Kunst keinen Gefallen durch diese einseitige, unausgesetzt hochgeschraubte Betrachtungsart.

Sehr gute Worte findet der Verfasser für die gotische Bewegung, die er keineswegs bloß aus Ausdrucksmotiven erklärt, aber auch nicht, mit Vöge, einfach aus der Notwendigkeit ableiten will, bewegte Figuren in der gegebenen Blockform unterzubringen; sondern er verweist auf den ganzen Zusammenhang des Baustils und seines Vertikalismus, der auf die Arbeiten der Steinmetzen abfärbte. Ein Einwand ergibt sich dem Referenten hier nur in einer Hinsicht. Unter vielem Richtigen und Feinen, das Dvořák zu der Darstellung des Schwebens beibringt, sagt er nämlich: »Es war ein Vermächtnis der altchristlichen Kunst, göttliche und heilige Gestalten, wenn sie in monumentaler Erhabenheit als Vertreter des Waltens übernatürlicher Mächte den Beschauer zu sich emporziehend erscheinen sollten, in

traumhafter Entmaterialisierung schwebend darzustellen.« Meines Erachtens wird man das Schweben mit keiner theologisierenden Dialektik für besonders monumental ausgeben können. Es ist eher das Gegenteil davon. Das Leichte und Schwankende widerspricht dem Dauernden und Wuchtigen, das notwendig zum Wesen des Monumentalen gehört. Auch bleiben trotz Dvořáks metaphysischen Bemühungen für den sinnlich empfindlichen Betrachter des Schwebens oft peinliche Assoziationen unvermeidlich. Die Figuren ohne feste Standhaftigkeit der Füße erscheinen eben nicht selten wie aufgehängt oder angeklebt, denn sie bestehen nun einmal aus Stein, und keine irgendwie geartete künstlerische oder außerkünstlerische Seelenkraft kann das ganz übersehen lassen. Zumal wenn sie an geneigten Bögen angeheftet sind, den Beschauer gleichsam körperlich mit ihrem Sturz bedrohend, mag ja vielleicht zuweilen eine albdruckartige religiöse Wirkung beabsichtigt oder auch »genossen« worden sein, ebenso wie ein schreckhafter Eindruck bei den schwindelnd, in großer Höhe und auf abschüssigem Boden, vorgereckten Wasserspeiern angestrebt und erreicht ist; aber Skulptur ist nicht Malerei, Stein läßt sich nicht spotten; d. h. was er technisch noch lange aushält, kann ästhetisch schon unmöglich wirken, und die Empfindung, daß jene Wesen fallen können, ist nicht so legitim, wie die von den bleckenden Fratzen der Fabeltiere ausgehende Beklemmung. Gewiß ist ja auch in den wasserstrahlenartigen oder nadelwaldähnlichen Wirkungen der »Pfeilerwälder« der pikante Gegensatz dieser Vorstellungen zu der des Steines und die Spannung dazwischen beabsichtigt und genossen worden, aber eine Gefühlsweise, die alle diese Dinge von gewissen Punkten ab als verkehrt oder gar pervers empfände, dürfte sich schwer widerlegen noch als verständnislos erweisen lassen. Es bleibt also bei jenem Schweben eine »kitzliche«, oft sicher absichtlich prickelnde, spannende, aufregende, mit ihrer Mischung von Geistigkeit und Nervenschock zweifellos höchst raffinierte Wirkung, die natürlich in ihrer Art genau gewollt und gekonnt war, aber nicht mit den Worten »statuarisch« und »monumental« in Verbindung gebracht werden sollte, wie das Dvorák an diesen Stellen ohne Ausnahme tut. Und dasselbe gilt in gewissem Grade auch von den beiden anderen Hauptthemen der gotischen Bewegung, der geschwungenen, sich hinaufwindenden Körperlinie und dem »widernatürlichen Kontrapost«.

Dvořák glaubt freilich, von einem neuen Begriff und Sinn der statuarischen Monumentalität reden zu können, der nicht eine Rückkehr zum klassischen war, »sondern seinen Schöpfern als der Antike übergeordnet erscheinen mußte«. Nun gibt es natürlich nicht bloß einen, eng zu umschreibenden Begriff der Monumentalität, sondern es gibt z. B. eine mehr körperliche und eine mehr seelische und geistige Art, also graduell verschieden verinnerlichte Ausprägungen. Aber auch die Ruhe und Würde der klassischen Monumentalität ist immer schon stark seelisch, weit mehr als etwa die der ägyptischen, die übrigens, rein als Monumentalität genommen, schwerlich einer späteren weichen dürfte; ohne Ruhe und Würde aber, ohne eine wirkliche innere Gelassenheit ist wohl keine Monumentalität denkbar. Inbrunst und Überschwang, seien sie an sich noch so wertvoll, können sie nicht ersetzen. Es gibt eben gewisse gemeinsame Grundzüge jeder Monumentalität. In diesem Sinn ist ein Wort Dvořáks zu beanstanden, da wo er von »den künstlerischen Absichten und Problemen der statuarischen Kunst, wie sie der griechische Geist erfunden hat«, spricht: Erfunden hat der griechische Geist darin nichts, nur sehr vieles gefunden oder entdeckt, was eine dauerndere Geltung im Bereiche des Monumentalen behält. Sätze aber wie: »Man konnte nie mehr (seit dem Mittelalter) in dem Maße wie in der Antike das monumental Bleibende als objektiv und substantiell außerhalb unserer geistigen Stellungnahme verkörpert

darstellen, nachdem man gelernt hat, es im letzten Grunde aus der ideellen Erkenntnis der über das Einzelobjekt hinausgehenden Zusammenhänge abzuleiten und auf das innere Leben der Menschen zu beziehen« — erinnern zwar an Kants Aufstellungen über das Erhabene und dessen subjektive Faktoren, auch an Hegels weltgeschichtliche Entwicklungslinien der Kunst, wollen wohl auch so etwas wie ein Romantisch-Monumentales neben das Klassisch-Monumentale stellen; aber einfacher hätte man sagen können, daß das Monumentale vom Mittelalter ab innerlicher und in der Gotik im besonderen religiös geworden sei. Daraus jedoch eine höhere (nicht bloß spätere) Entwicklungsstufe zu konstruieren, erscheint allzu sehr im Geiste der Gotik selber gedacht und ist Gotizismus. Das Religiös-Monumentale und auch das im prägnanten Sinne Seelisch-monumentale sind doch nur Unterarten des Monumentalen überhaupt und künstlerisch nicht ohne weiteres die höchsten. Die geistigen Kreise, die sich bei uns seit einiger Zeit für eine höhere Geltung der gotischen Kunst einsetzen und zu diesem Zwecke die hellenische und die Renaissancekunst von ihrem Sockel stoßen wollen, weil diese der Anerkennung andersartiger Kunst im Wege stünden, sollten nicht den umgekehrten Fehler begehen und, im Sinne mittelalterliehen Naivität, die gotische Kunst über die Antike erhaben glauben. Das wäre die Beseitigung einer Vorherrschaft nicht zugunsten der Gleichberechtigung, sondern einer anderen Hegemonie. An einer späteren Stelle erkennt denn auch Dvořák an, daß die monumentale Skulptur der gotischen Periode da beginnt, wo die Figuren »als kubische Körper erfunden wurden, die auch als solche in ihrem Verhältnis zum Raum wirken sollen«, der nun seinerseits nicht mehr bloß ein genereller, ein ideeller Raum, sondern ein wirklicher, dreidimensionaler sei. Er spricht da von Nachwirkungen der romanischen Kunst mit ihrer Stofflichkeit und materiellen Räumlichkeit der Formen, ihrem ruhigen Beharren, die teilweise zu einer neuen Annäherung an die klassische und byzantinische Kunst geführt haben: »Standmotive, welche geeignet waren, Figuren als eine im kompakten Volumen gegliederte und bewegte Einheit zu veranschaulichen, die spezifischen Probleme der Plastik« wurden da wieder lebendige Faktoren. Nun also: das wirklich Statuarische läßt sich eben in der monumentalen Plastik nicht ersetzen. Übrigens könnte man diesem Hinweis auf eine neue Annäherung an die Antike hinzufügen, daß die christliche Kunst, wenn sie monumental sein wollte, auch in der Malerei gern zu klassischen Formen gegriffen hat, z. B. in der Zeichnung des Cornelius, der christlichen Inhalt in antike Formen goß und zwar doch wohl nicht bloß aus einer klassizistischen Mode heraus, sondern aus einem tiefen Verständnis für Monumentalität, und der, nebenbei gesagt, damit auch etwas für unsere ganze neuzeitliche Kultur Symbolisches und Typisches unternommen und zum Teil auch geleistet hat.

Und noch eins: Die Werke der gotischen Plastik sind monumental in der Hauptsache nur als Teile von größeren Monumenten, aber selten selber Monumente. Man muß ja selbständige und unselbständige Monumentalität unterscheiden. Die eigentliche und volle Monumentalität ist die erstere. Sie besitzen z. B. die Werke der Griechen und auch der Renaissance, von denen Dvořák selber sagt: »Ein Bildwerk der Renaissance, eine Statue von Donatello, ein Gemälde von Raffael oder Tizian sind ein Mikrokosmos, eine Welt für sich nicht nur in dem Sinne, daß ihr Wert und ihre Wirkung nicht wesentlich von der Wirkung des Baues abhingen, für den sie bestimmt waren, sondern auch dadurch, daß der größte Teil ihres künstlerischen Inhaltes autonom war und ohne Beziehung zu einem übergeordneten künstlerischen System verstanden und genossen werden konnte. Davon kann bei gotischen Bildwerken oder Gemälden keine Rede sein.«

Nun wohl, die Selbständigkeit ist aber ein wesentliches Merkmal der reinen, nicht teilweise dekorativen Monumentalität. Wenn Dvořák meint, die Gotik sei in der Verwendung von Bildwerken und Gemälden bei den Bauten weniger dekorativ gewesen als die Renaissance, deren Bildwerke jedesmal eine Welt für sich bedeuten, während die gotischen »einen integrierenden Teil der Fassade« bildeten, dekorative Kunstform aber eben ein Aggregat darstelle, das auch weggelassen werden könnte, ohne daß die Grundform ihre formale Bedeutung verlieren würde, — so darf man sich nicht irremachen lassen. Jene selbständigeren Bildwerke sind eben deshalb für sich monumental, mögen sie auch im Verhältnis zum Bau akzessorisch sein: an sich sind sie sehr wesenhaft; wogegen in der Gotik nur das Ganze monumental ist, die Bildwerke aber unselbständige Teile eines Monumentes sind, insofern also der eigenen Monumentalität ermangeln und nur an der des Ganzen teilnehmen oder also bloß eine geliehene, eine abgeleitete Monumentalität besitzen. Wenn Dvořák den Ursprung und Sinn einer neuen monumentalen Skulptur und statuarischen Kunst darin sieht, daß, wie schon erwähnt, die Statuen die Formen von Pfeilern annehmen und stellvertretende künstlerische Funktionen von Baugliedern übernehmen, so ist das nicht in jedem Sinne ein »höherer künstlerischer Zweck«, wie er meint, sondern nur insofern, als er »über der Körpernachahmung steht« und sein Ziel in einem größeren Ganzen hat. Der Teil aber büßt dabei an Selbständigkeit und damit an eigener Monumentalität ein. Es ist das alte und immer neue Problem des Gesamtkunstwerkes, das jedem seiner Teile durch den umfassenden Zusammenhang neue Wirkungen zuführt, zugleich aber andere Wirkungen stört oder aufhebt, namentlich den Teilen die Selbständigkeit nimmt. Jedes Gesamtkunstwerk gibt und nimmt zugleich, und das tut auch die Gotik. Sie geht bisweilen mit dem Menschen ähnlich um wie etwa der Impressionismus, wenn er Porträts als bloße Farbenflecken behandelt, nur daß in der Gotik das beherrschende Prinzip, ganz im Gegensatze zum Impressionismus, sehr vergeistigt und die Unterdrückung der Selbständigkeit geistlich war. Aber neben aller seelischen Vertiefung der gotischen Auffassung ist doch an der sozusagen rücksichtslosen Verwendung der Menschenleiber mehr dekoratives als monumentales Empfinden beteiligt, während die griechische Skulptur der Monumentalität — für so viele Verschiedenheiten diese auch Raum läßt — günstiger gewesen ist. Es ist bezeichnend, daß man gotische Figuren in einem photographischen Ausschnitte, der die einzelnen Gestalten ganz, aber ohne Umgebung widergibt, nicht hinlänglich auffassen, genießen und beurteilen kann, sondern nur in einem größeren Zusammenhange des Baues, in dem sie leben und ohne den sie leicht verzerrt erscheinen. Die Bewegung der Figur erhält durch die Bewegung der Pfeiler und anderer Formen unter, über und neben ihr Resonanz und Schwung, wie sie selber umgekehrt jenen allgemeinen Bewegungen Akzente gibt. Dieses Verhältnis scheint mir ein gotisierender Künstler der letzten Gegenwart, der verstorbene Lehmbruck, grundsätzlich verkannt zu haben; bei allem Gelingen im einzelnen hat er doch wohl den allgemeinen Fehler begangen, den Stil jener alten Domskulpturen auf freie Einzelfiguren zu übertragen. Wo die Gotik solche selbständigen Figuren gab, blieben sie immer noch in einer den Kathedralen ähnlichen architektonischen oder innendekorativen Umgebung', die einem modernen Werke fehlen muß. In diesem ist dann alles auf die geistige oder seelische Wirkung abgestellt, ohne die Hilfe von weniger geistigen und seelischen Zusammenhängen, die jene eingänglich und selbstverständlich machten. Deshalb hat man bei Lehmbrucks Gestalten bisweilen ein ähnliches Gefühl wie bei Museumswerken, die deutlich die Umgebung vermissen lassen, in der sie heimisch gewesen sind.

Zweifel habe ich endlich auch bei der Deutung des Verhältnisses der Figuren

zu ihrer räumlichen Umgebung. Daß die Gemälde wie eine Flächendekoration auf Wiedergabe der räumlichen Tiefe verzichten, soll als absichtliche Verneinung des wirklichen Raumes besonders geistig wirken. Ob man sich aber wirklich »bemühte, jede räumliche Vertiefung des Bildes nach Möglichkeit auszuschalten«? Die Erklärung aus einem Mangel an Können wird ausdrücklich abgelehnt, und es ist ja auch sicher nicht bloßes Nichtkönnen gewesen, was dazu geführt hat, obwohl die Perspektive erst später, in der beginnenden Neuzeit, entdeckt und mit viel Fleiß ausgebaut werden mußte. Daß man sie früher gefunden hätte, wenn man es gewollt hätte, läßt sich nicht beweisen; vielleicht hat man es nicht gewollt, aber auch die Folge eines Nichtwollens ist eben ein Nichtkönnen. Gewiß ist Mangel an Können keine letzte Erklärung, weil man zweifellos zu verschiedenen Zeiten manches gekonnt hätte, wenn man es rechtzeitig erstrebt und sich darin geschult hätte; aber daß man unter dieser Bedingung zu allen Zeiten alles gekonnt hätte, ist ein ungeschichtlicher Irrglaube, dem diejenigen nicht fern sind, die überhaupt nicht mehr von Können und Nichtkönnen reden mögen. Heut erscheint manchen Leuten schon die Annahme, daß ein Naturvolk irgendetwas nicht gekonnt habe, wie eine Beleidigung. Das »Kunstwollen« Riegls hat sonderbare Blüten getrieben, indem es absolut und in einem mystischen Sinne frei von historischen Bedingtheiten wurde, wie das zu gewissen geistigen Neigungen unserer Zeit paßt. In Wahrheit ist auch dieses Wollen nicht immer eine letzte Erklärung. Denn man kann eben nicht zu allen Zeiten alles wollen, und hinter dieser Einsicht beginnen neue Probleme. Unleugbar hat man es sich lange viel zu bequem gemacht mit der Erklärung früherer Kunststufen aus einem Mangel an Können, jetzt aber verfällt man bisweilen in das umgekehrte Extrem, wie ja auch in unserer zeitgenössischen Kunst das Können ziemlich gering geachtet und dementsprechend viel Nichtkönnen an ihr beteiligt ist. Heute sagt man einfach: was die Leute nicht können, das wollen sie nicht; und von dem auf solche Weise gefundenen »Kunstwollen« aus stellt man dann fest, daß sie alles erreicht haben, was sie wollten. Und in der Kunstgeschichte wird nicht nur alles, was vielleicht als Mangel erscheinen könnte, als gewollte Beschränkung angesehen, sondern auch noch mit tiefen Geheimnissen erfüllt. So werden die Unterschiede der Raumdarstellung, die einst Riegl und Wickhoff am Übergang von der Spätantike zur frühchristlichen Kunst entwickelten, und die dann Schmarsow in seinen »Grundbegriffen« mit psychologischem Scharf- und Tiefblick durchleuchtet hat, jetzt nicht psychologisch, sondern spekulativ, weniger kunstwissenschaftlich als kunstphilosophisch erklärt; nicht möglichst einfach, sondern möglichst metaphysisch, nicht durch Zurückführung auf elementare Erlebnisse, sondern im Gegenteil durch Anknüpfung an möglichst komplizierte geistige Erscheinungen; nicht gebärdenhaft vom lebendigen Menschen aus, der Leib und Seele und beides in einem ist, sondern einseitig intellektualistisch; nicht ausdrucksmäßig, sondern expressionistisch, was keineswegs dasselbe ist. Wenn z. B. von dem neutralen Raumhintergrund der mittelalterlichen Malerei die Rede ist, so soll der Raum nach Dvořák »eine ideale Hintergrundsfolie, der Ausdruck einer Tiefenorientierung sein, die als eine abstrakte Tiefenbewegung im unbegrenzten Raum erscheint, in welchen die Figuren eingestellt werden, um, indem sie die Bewegung für einen Augenblick hemmen, in einer traumhaft unkörperlich lebendigen Plötzlichkeit und Unmittelbarkeit den Blick des Beschauers zu fesseln,« oder die abstrakte räumliche Umgebung der Figuren soll dienen, »alles am körperlichen Dasein und Sinnenleben Haftende der neuen psychozentrischen Auffassung unterzuordnen, die, von dem Glauben an einen übersinnlichen Zusammenhang der Dinge ausgehend, auch in der Kunst nach abstrakter und supranaturaler Gesetzmäßigkeit und Bedeutung auf antimateriellen Grundlagen

streben müßte«. Nun mag sich gewiß in derartige anderweitige Zusammenhänge auch die Raumbehandlung förderlich eingereiht haben, aber für sich allein wirkt sie noch nicht so, und anderseits hat sie auch rein ästhetische Folgen. So war z. B. auch Michelangelo bei der Vorliebe für abstrakte Raumumgebung seiner gemalten Figuren vielleicht noch von einem Nachhall der Gotik beeinflußt, kam aber vornehmlich als Plastiker und durch sein persönliches, einseitiges Interesse am Menschenleibe dazu. Und so ist auch der altchristliche Rhythmus zwischen Figuren und Intervallen schon sinnlich reizvoll, im Wechsel von Licht und Schatten, von Körperhaftigkeit und leerer Räumlichkeit, von Fläche und Fülle, noch ohne alle metaphysischen oder mystischen Beziehungen. Und diese Werte sind wohl schon damals empfunden worden. Auch in der Zeit der Gotik lebten Menschen und nicht bloß Seelen oder Geister.

Dvořák dürfte eben von einem, selbst der Gotik gegenüber allzu einseitigen Sinn für die Geistigkeit beherrscht sein. Doch er kündigt eine weitere Arbeit an, die offenbar den zweiten Teil seines Themas behandeln soll, über die »Einbeziehung natürlicher Daseinswerte«, und man darf gespannt sein, wie er diese etwas andersartige Aufgabe anfassen wird. Die Besprechung des ersten Teiles seiner Schrift soll aber nicht beendet werden ohne einen besonderen Hinweis auf den schönen der Glasmalerei gewidmeten Schluß.

Leipzig. Erich Everth.

Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig 1918, Quelle-Meyer. Wiss. und Bildung, Nr. 144, 88 S. mit 53 Abb.

Das Büchlein will laut Vorwort den Entwicklungsgang unserer Malerei in diesen fünf Jahrzehnten schildern und besonders die Stilwandlung vom Impressionismus zum Expressionismus verständlich machen. Nichts konnte uns willkommener sein als eine solche Darstellung von seiten eines ästhetisch geschulten Kunstforschers. Das wird eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Verfasser rechtfertigen, als sie der Umfang des Büchleins zu erfordern scheint. Erwarten und beanspruchen durften wir von ihm eine Klärung und Würdigung der Tatsachen und Zusammenhänge der modernen Malerei, unbeeinflußt von dem Tagesstreit ihrer verschiedenen Richtungen in der allgemeinen Kunstschriftstellerei. Daß der Verfasser diese seine Absicht nur halbwegs erreicht hat, daran trägt nicht am wenigsten die mit Recht von der Kritik schon anderwärts bemängelte Anlage und Betrachtungsweise die Schuld. Hier gilt es vor allem auseinanderzusetzen, warum sie grundsätzlich verfehlt ist und wie ihr vielleicht bei einer Neuauflage abzuhelfen wäre.

Waetzoldt hat den Versuch unternommen, die Entfaltung des malerischen Schaffens während des gesamten einbezogenen Zeitraums nicht etwa aus der Zeitfolge und Wirksamkeit der führenden Künstlerpersönlichkeiten oder dem Nebeneinander der Schulen und geographischen Kunstkreise noch aus dem Wechsel gegensätzlicher stilistischer Strömungen zu entwickeln, sondern an der Hand von vier beziehungsweise fünf Bildgattungen abzulesen, in die er den Stoff einordnet. Er sucht ihn in der Einleitung damit zu rechtfertigen, daß in der deutschen Malerei das Gegenständliche zu Unrecht von dem die Anschauungswerte einseitig pflegenden Impressionismus unterschätzt worden sei. Die Stilwandlung glaubt er innerhalb der einzelnen Bildgattungen in ihren übereinstimmenden Entwicklungsstufen verfolgen zu können, sieht sich jedoch genötigt, den vier Kategorien des erzählenden Bildes, des Bildnisses, der Landschaft und des Stillebens noch eine fünfte des Wandbildes anzuhängen, die nicht durch den Gegenstand, sondern durch die bloße Stilforderung bedingt ist.

Waetzoldts Versuch mußte mißglücken, weil er den obersten Einteilungsgrund für das Gesamtschaffen der modernen Malerei nicht ihrem eigentlichen Wesen, sondern ihrem Darstellungsgehalt entnimmt. Die Entwicklung jeder Kunst verwirklicht sich aber fraglos in der Wandlung der Ausdrucksmittel, auf denen ihre eigentümlichen Wirkungen beruhen, wenngleich nicht unabhängig von dem Vorstellungsinhalt. Jeder malerische Zeitstil ist demgemäß durch den doppelten polaren Gegensatz bestimmt, der durchgehends innerhalb der künstlerischen Anschauungsweise und der Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei überhaupt besteht. Die Entwicklung schwingt in längeren oder kürzeren Zeitabschnitten einerseits inbezug auf den Formausdruck zwischen einem formklärenden plastisch-linearen (beziehungsweise zeichnerischen) und einem formauflösenden, rein malerischen Stil, anderseits inbezug auf die Farbengebung zwischen einer dekorativ koloristischen und einer illusionistisch tonigen Bildgestaltung. Zwischen der künstlerischen Anschauungsweise und dem Bildstoff (beziehungsweise dem Darstellungsgehalt) besteht nun allerdings eine Spannung, die in einem weiteren Gegensatz malerischer Stilbildung zur Erscheinung kommt. Allein dieser Gegensatz bleibt nicht auf die Malerei, ja nicht einmal auf die bildenden Künste beschränkt. Er entspringt aus dem Verhalten des gestaltenden Künstlers zum Gegenstande seiner Kunstschöpfung und führt zur Unterscheidung eines mehr nachbildenden (imitativen) und eines sich frei auswirkenden (dynamischen), mehr umbildenden Stils, oder in moderner Zuspitzung: des Impressionismus auf der einen und des Expressionismus auf der anderen Seite. Beide Grundrichtungen steigen und sinken unter dem Einflusse der allgemeinen Zeitstimmung ziemlich gleichmäßig sowohl in der Malerei wie auch in der Dichtkunst, die mit der ersteren den reichsten Vorstellungsgehalt gemein hat und in der Gesamtbewegung meist die eigentliche Führung übernimmt. Wollte Waetzoldt den Entwicklungsgang der modernen Malerei schildern — sei es auch nur im Sinne einer fortlaufenden Wellenbewegung und nicht eines stetigen Fortschritts zu einem Höhepunkt der Vollendung, wie er offenbar den Entwicklungsgedanken in der Kunst mit Recht versteht —, so mußte er die leitenden Gesichtspunkte nicht nur für die Betrachtungsweise, sondern auch für ihre Folge den obigen Voraussetzungen abgewinnen. Nur so konnten die genetischen Zusammenhänge bloßgelegt und die zeitgenössischen Schlagworte auf ihre Berechtigung nachgeprüft werden. Das ist leider nur in beschränktem Maße erreicht worden, vielmehr wurden die verschiedenen Richtungen des repräsentativen und des naturalistischen Stils des Impressionismus und des Expressionismus nach chronologischer oder geographischer Folge in die oben genannten Bildgattungen eingeordnet. Aus der Brechung des allgemeinen und des individuellen Kunstwollens in den einzelnen Bildgattungen lassen sich aber weder die inneren Zusammenhänge des Stilwandels erkennen noch abschließende Urteile über Wert oder Unwert der neuesten Bestrebungen ableiten, für die der Verfasser lebhaft eintritt. Daß Waetzoldt diese Zusammenhänge nicht erkennt, soll damit keineswegs behauptet werden. Im Gegenteil — er sieht alle wesentlichen Beziehungen. Um so mehr aber ist es zu bedauern, daß es infolge ihrer gewaltsamen Zerreißung nicht zur klaren Erfassung und noch weniger zur befriedigenden Darstellung der aufeinanderfolgenden und sich kreuzenden Strömungen kommt. Vor allem aber fehlt das einigende Band einer durchgehenden Würdigung derselben unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Anschauungsweise. Dieses findet nur bei den jüngeren Richtungen die gebührende Berücksichtigung. Die durchgängige Bewertung nach dem gegenständlichen Gehalt aber bietet dafür keinen ausreichenden Ersatz, führt vielmehr zu ungleichartiger Beurteilung.

Da Waetzoldt in der Betrachtung der verschiedenen Bildarten den Zeitablauf

der Entwicklung einhält, stellt er das von der Malerei der siebziger Jahre bevorzugte erzählende Bild weltlichen und religiösen Inhalts an die Spitze. Besser hieße es vielleicht das Handlungsbild. Im Unterschied von dem dramatischen Stil dieses Jahrzehnts, in dem noch die Kampfstimmung des Krieges nachhallt, kennzeichnet er das folgende als dasjenige des Naturalismus und einer streng sachlichen Auffassung. In diesem Sinne erscheint ihm nun die Wirklichkeitsschilderung eines Menzel und Leibl nicht nur mit dem Schaffen Gebhardts, sondern auch mit der frei schöpferischen Gestaltung Feuerbachs und Böcklins, Marées' und Thomas trotz aller künstlerischen Gegensätze mehr oder weniger gleichgerichtet. Die letzteren sind fast nur auf das die Deutschrömer beschäftigende Raumproblem hin herausgearbeitet, noch weniger aber das Gemeinsame der malerischen Anschauungsweise dieser beiden Jahrzehnte. Nur die neuen Bestrebungen zur Aufhellung der Palette in den Arbeiten Liebermanns und Uhdes aus den ersten achtziger Jahren werden aus der Hinwendung zur impressionistischen Freilichtmalerei erklärt. Aber auch der Impressionismus in seiner Reife und Fortbildung bis in das neue Jahrhundert wird in diesem Abschnitt doch vorwiegend aus der Abwendung von dem bedeutungsvollen Bildstoff zum alltäglichen abgeleitet. Einige Andeutungen über Liebermanns früh erwachtes Streben nach Bewegungsdarstellung und kurze Ausführungen über die fortschreitende Entwertung der Figur in seinen Werken ergänzen diese Charakteristik. Verständlich wird aber seine individuelle Entwicklung und das Aufkommen des Impressionismus in Deutschland doch erst aus dem die Landschaftsmalerei behandelnden dritten Abschnitt, wohl dem bestgelungenen des Buches. Nicht die Synthese von Menzel und Altholland, sondern seine zunehmende Betätigung auf diesem Felde bietet den Schlüssel.

Daß Waetzoldt ihr nicht die gebührende Bedeutung beimißt, erhellt aus der auffallenden Nichterwähnung der Netzeflickerinnen, eines Hauptwerkes der ersten Schaffensperiode des Meisters, das zumal an der Hand der Vorstudien bereits die bewußte Zusammenfassung der künstlerischen Einzelabsichten erkennen läßt. Die menschliche Gestalt ist hier in sicher erfaßter Augenblicksbewegung unter einheitlichem Blickpunkt dem weiten Freilichtraum eingefügt, wenn auch glücklicherweise noch nicht entwertet. Sie beherrscht sogar noch durch den Bewegungseindruck die Raumgestaltung des Bildes, während das Augenmerk des Künstlers noch nicht vorwiegend auf die Tonwerte der Beleuchtung gerichtet ist. Der Bedeutung des Impressionismus für die Erweiterung der Raumanschauung und die Freilichtmalerei wird der Verfasser erst in der Erörterung über das Landschaftsbild einigermaßen gerecht, nachdem er in der Fortsetzung des ersten Kapitels das Wesen der impressionistischen Kunstrichtung im Gegensatz zum Expressionismus treffend als malerische Höchstleistung einer strengen Beobachtungskunst und folgerichtiges Endergebnis des Naturalismus bestimmt hat. An keiner dieser Stellen aber gewinnt man eine ganz klare Vorstellung, wie die impressionistische Richtung in der deutschen Malerei entstanden und wie weit sie zu einheitlicher Zielsetzung gelangt ist, obgleich es Waetzoldt nicht an Verständnis dafür fehlt. Würdigt er doch zuerst die dem Schaffen Liebermanns vorhergehenden Bestrebungen des Knausschülers Ernst te Peerdt nach dem Freilichtraum im Landschaftsbilde, wie er auch die vollkommene Erfüllung der Grundforderung des Impressionismus in den Arbeiten des Landschafters August Deußer erkennt. Faßt man diese Forderung so, daß der Maler das gesamte Sehfeld unter einheitlicher Einstellung des Blickes, also gewissermaßen vermöge nur einer Fixation wiederzugeben habe, so wird man freilich leicht noch mehr selbständige Anläufe dazu in der deutschen Malerei entdecken. Dann wäre vor allem Menzels Bild der Abreise König Wilhelms zur Armee 1870 heran-

zuziehen. Zum mindesten nähert es sich mit seinen bis zu den wehenden Fahnen und Taschentüchern optisch abgestuften Anschauungswerten, unbeschadet einiger nebensächlichen Vordergrundsfiguren, durch die der Beschauer zwar zu sehr beschäftigt, sein Blick aber weitergeleitet wird, dem einhelligen Seheindruck, den Waetzoldt darin vermißt. Sucht man gar nach Vorstufen impressionistischer Landschaftskunst im Sinne der Freilichtmalerei, so hätte man (nicht nur mit dem Verfasser) manche Studie aus jeder Lebenszeit Menzels hierher zu rechnen, sondern auch einzelne Frühwerke von Knaus, — Karl Blechen und andere Vertreter der älteren Generation nicht zu vergessen. Allein der Impressionismus in der obigen umfassenderen Begriffsbestimmung bleibt schon in der deutschen Malerei der siebziger und achtziger Jahre nicht auf die Landschaft beschränkt. So überraschend es klingen mag, — er hat meines Erachtens in der Bildnismalerei vor Liebermann einen Bahnbrecher in Lenbach. Man tut, wie Waetzoldt, dem heute doch sehr unterschätzten Meister Unrecht, wenn man nur einen »Kunstgriff« darin sieht, daß er die Aufmerksamkeit des Beschauers ganz durch den Blick des Dargestellten in Anspruch nimmt, was nicht einmal allgemein zutrifft. Vielmehr hat Lenbach im Laufe seiner Entwicklung wohl immer bewußter durch die genauere Ausführung des Kopfes und seiner nächsten Umgebung den Eindruck der einheitlichen Fixation zu erzielen gesucht, in der die äußeren Teile des Sehfeldes undeutlicher gesehen werden. Seine grundsätzliche Übereinstimmung mit dem Impressionismus braucht ihm darum gar nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein. Dem wissenschaftlichen Urteil stellt sich auch in dem Gegensatze der künstlerischen Tagesparteien das gleichgerichtete Kunstwollen einer Zeit als solches dar. Ein Liebermann aber erzielt die lebendige Wirkung seiner trefflichsten Bildnisse wie z. B. des eigenen durch eine ganz entsprechende Abstufung der Behandlung, wenn auch sein Pinsel selbst im Antlitz ungleich breiter arbeitet. Wie Liebermann hingegen im Porträt des redenden Naumann an der Wiedergabe des bewegten Ausdrucks scheitert und wie vollends die jüngeren Impressionisten darüber die Charakterzeichnung als eigentliche Aufgabe der Bildniskunst aus dem Auge verlieren, weiß der Verfasser in eindringlicher Weise auseinanderzusetzen. Überhaupt beweist er nicht nur in dem Kapitel über das Bildnis für die Kunst der letzten drei Jahrzehnte ein tieferes Verständnis als für die Errungenschaften der siebziger und achtziger Jahre.

Die Vertrautheit des Verfassers mit dem zeitgenössischen Schaffen kommt besonders der Beurteilung der expressionistischen Richtung zugut. Was sich zu ihrer Rechtfertigung geltend machen läßt, wird von ihm in ansprechender Begründung vorgetragen. Waetzoldt erblickt im Expressionismus die Offenbarung eines der deutschen Kunst tief eingewurzelten Ausdrucksverlangens, das nicht wie alle naturalistische und impressionistische Kunst ein Spiegelbild der Außenwelt, sondern mit Linien und Farben das eigene Innenleben des Künstlers in der Erscheinung der Dinge wiederzugeben sucht. Diese Bestrebungen erscheinen ihm dem Schaffen eines Böcklin und Marées verwandt. Karl Hofer ist ja sogar aus dem Kreise der Deutschrömer hervorgegangen. Daß einzelne Expressionisten wie Weißgerber und Jäckel in der Tat bedeutende Werke aus freier Einbildungskraft geschaffen haben, berechtigt vielleicht noch mehr zu einem solchen Vergleich. Allein ihre wahren Wegweiser haben die Pechstein, Nolde und andere Spitzführer des deutschen Expressionismus doch unleugbar in van Gogh, Gauguin und Picasso. Der strenge Stilwille, in dem der Verfasser ein zweites Wesensmerkmal der neuen Richtung erkennt, hat nicht allzuviel mit der raumgestaltenden Plastik Marées' gemein, um so mehr hingegen wieder mit dem aus dem Auslande herrührenden Kubismus. Auch wird man schwerlich mit Waetzoldt in dem Zurückgreifen auf die unentwickelten Kunst-

formen der Negervölker oder der Südseeinseln und selbst des griechischen Archaismus und des Mittelalters eine Art Romantik sehen dürfen. Wie zwischen der ungewollten Naturfremdheit unentwickelter Kunstformen und dieser bewußten Schematisierung des Naturgebildes ein tiefer Gegensatz besteht, braucht nach der einschneidenden Kritik des Expressionismus von Fr. Landsberger (Der Cicerone 1919) hier nur angedeutet zu werden. Im Grund hat es der Expressionismus doch mehr auf die Erfüllung einer Theorie abgesehen, wenn uns diese Malerei gar die nackte Linien- und Farbensymbolik möglichst unter Abstreifung des gegenständlichen und stofflichen Augenscheins der Dinge erleben lassen will und einen Verzicht auf eine Seite malerischen Sehens, die wir nun einmal im gerahmten Tafelbilde beanspruchen. Wieviel eindrucksvoller vermittelt uns doch der blaue Dämmer, der in Böcklins Pietà den fahlen Leichnam Christi, den weißen Marmor und die Rosen einschließt, den Stimmungswert der Farbe, als es die im Widerspruch mit ihrer Naturfarbe in Blau gefärbten Tier- oder Menschengestalten irgend eines Expressionisten vermögen. Den stereometrischen Raumgehalt des menschlichen Körpers aber erfassen wir in der Verhüllung seiner natürlichen Bildung bei Marées gewiß ebenso sinnfällig und dabei ungleich wohltuender als in der kubistischen Umbildung. Die Stilisierung der Farbe und zumal der Form führt eben jenseits einer gewissen Grenze in der Malerei hinaus in das Ornamentale wie aus der Plastik ins Architektonische. Fruchtbare Aussichten bietet der Expressionismus daher nur für die dekorativen Aufgaben der ersteren, und in dieser Richtung fehlt es ihm auch nicht an selbständigen Ansätzen in der deutschen Kunst, — die Waetzoldt freilich kaum als solche bewertet. Was L. v. Hofmann im Figurenbilde und vor allem was Leistikow in seinen stilisierten Landschaften gibt, ist wohl ebenso berechtigter und sogar gesunderer malerischer Expressionismus wie die Landschaftphantasien der Pechstein und Genossen. Reinere Befriedigung als die Mehrzahl der letzteren vermag weit eher das expressionistische Stilleben mit seinem Hauptvorwurf, dem Blumenstück zu gewähren. Hier aber nähert sich wieder die Malerei am meisten der rein dekorativen Wirkung der Farbe.

In dem einschlägigen guten Kapitel sowie für die Landschaft weist der Verfasser mit feinem Verständnis nach, wie die farbige Übersteigerung der Wirklichkeit sich bereits in dem aus dem technischen Verfahren der Farbenzerlegung entspringenden Neoimpressionismus anbahnt, der auf deutschem Boden in P. Baum und C. Herrmann eigenartige Vertreter gefunden hat.

Das Schlußkapitel, das von dem Wandbild und nicht von einer gegenständlichen Bildgattung handelt, läßt wieder mehr als die drei mittleren die Klärung der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge vermissen, — seltsamerweise, da Waetzoldt hier die leitenden Gesichtspunkte nun doch den Stilforderungen dieser Art von Malerei entnimmt. Wie und warum sich aber die monumentalen Schöpfungen des letzten halben Jahrhunderts auf die beiden Grundmöglichkeiten der Betonung der raumabschließenden Bedeutung der Wand oder ihrer illusionistischen Durchbrechung, wenngleich unter rhythmischer Belebung der Fläche, beziehen, wird nicht erschöpfend auseinandergesetzt. So treten die Gegensätze nicht deutlich genug und nicht einmal durchweg zutreffend hervor. An dieser Unklarheit trägt die Absonderung der Betrachtung von der des erzählenden Bildes, das gerade der Wandmalerei den bevorzugten Gegenstand der Darstellung liefert, die Hauptschuld. Die Einheitlichkeit der malerischen Anschauungsweise der führenden und zumal der frei gestaltenden Künstler, vor allem der Deutschrömer, wird dadurch geradezu verdunkelt. Wie im ersten Kapitel offenbart sich hier am fühlbarsten die eigentliche Schwäche des Buches, daß nämlich eine Fülle treffender und geistvoll ausgedrückter

Urteile über Kunstwerke, Künstler und Kunstströmungen nicht unter selbständig durchdachten theoretischen Leitbegriffen in große entwicklungsgeschichtliche Erkenntniszusammenhänge gebracht, sondern in das Schema der gegenständlichen Bildgattungen eingepreßt sind. An einer solchen ließ sich die Entwicklung durch den ganzen Zeitraum eben nur da einigermaßen befriedigend abhandeln, wo die malerischen Anschauungswerte und nicht der Bildstoff die Hauptaufgabe der künstlerischen Gestaltung ausmachen wie in der Landschaft und im Stilleben, oder wo dieser sich gleich bleibt wie beim Bildnis.

Sprechen wir nach der vorhergehenden kurzen Auseinandersetzung mit dem Verfasser nunmehr die Forderungen aus, die wir an eine Neuauflage des anregenden Büchleins zu stellen hätten [1]). Um den Stilwandel der deutschen Malerei seit 1870 verständlich zu machen, hätte nicht die Unterscheidung der Bildgattungen nach dem gegenständlichen Inhalt, sondern der Gegensatz der künstlerischen Anschauungsweise den übergeordneten Gesichtspunkt der Betrachtung hergeben müssen. Das Schaffen der einzelnen Künstler als der Träger des malerischen Ausdrucks brauchte darum keineswegs im Zusammenhange durch den ganzen Zeitraum verfolgt zu werden, sondern könnte immer noch eine vergleichende Würdigung innerhalb der verschiedenen Bildgattungen finden, nur müßte auch mit den letzteren gemäß ihrer jeweiligen Bedeutung öfters gewechselt werden. Eine solche stilgeschichtliche Darstellung bringt freilich weit höhere Anforderungen an die Durcharbeitung des Stoffes und an seinen Aufbau mit sich als die einfache Aufteilung desselben in fünf Abschnitte nach den Bildarten. Mehr noch als ihre Schwierigkeit mag jedoch den Verfasser der Zweifel geschreckt haben, ob die deutsche Malerei des letzten halben Jahrhunderts überhaupt eine geschlossene selbständige Entwicklung aufzuweisen habe. Daß für sie wie für andere europäische Schulen die sich in Frankreich vollziehende malerische Stilbildung mehrfach den Antrieb zu neuen Bestrebungen gegeben hat, wird selbst der befangenste Beurteiler zugeben müssen. Ebensowenig ist aber zu verkennen, daß in ihr schon die gleichgerichteten Ansätze zu diesen vorhanden waren, und daß der französische Einfluß somit nur fördernd und nicht einmal immer unmittelbar auf sie eingewirkt hat. Überdies kommt in ihr zur illusionistischen rein malerischen Oberströmung im Wirken unserer Malerdichter eine ganz eigenartige fast gleich starke koloristische Unter- oder Nebenströmung hinzu. Diese Doppelentwicklung läßt also zweifellos auch eine selbständige Betrachtung zu.

Versuchen wir nun, uns den Entwicklungsgang, wie er sich anscheinend dem Verfasser selbst im wesentlichen darstellt, mit ein paar Andeutungen und Ergänzungen klar zu machen. In der Hauptlinie zeigt die moderne deutsche Malerei unverkennbar zum mindesten bis um 1910 einen stetigen Fortschritt von einer noch halbzeichnerischen Auffassung bis an die Grenze malerischer optischer Illusion, — allerdings nicht erst seit 1870. Vom stilgeschichtlichen Gesichtspunkt bedeutet das Kriegsjahr keinen Wendepunkt und keinen neuen Anfang. Man müßte zum mindesten noch die sechziger Jahre hinzuziehen, in denen nach einem gewissen Schwanken im vorhergehenden Jahrzehnt der vorherrschende Kartonstil mit seinem Kolorismus in formauflösende malerische Anschauungsweise umgesetzt wird, wenngleich diese schon in der ersten Jahrhunderthälfte kaum bemerkt und doch in vollkommener

[1]) Die Besprechung war in der vorliegenden Gestalt bereits abgeschlossen und im Satze fertig gestellt, als der Unterzeichnete von dem Erscheinen einer zweiten vermehrten Auflage Kenntnis erhielt. Da die Anlage des Buches aber in ihr keine durchgreifende Umgestaltung erfahren hat, behalten die hier ausgesprochenen Wünsche ihre Geltung für die folgende.

Reife aus den Werken eines Kaspar Friedrich, Blechen, Menzel und anderer hervorbricht. Ihre spätere Fortbildung vollzieht sich seither ohne Riß, und doch zeigt ihr Verlauf einen bedeutsamen Einschnitt, nach dem sich die Betrachtung in zwei Entwicklungsstufen gliedern ließe. Bezeichnet wird er durch den vollen Einbruch der impressionistischen Freilichtmalerei um 1890. Am illusionistischen Gestaltungsprinzip gemessen (siehe oben), besteht zwar ungeachtet des heißen Kampfes der verschiedenen Richtungen in der damaligen Künstlerschaft kein tiefer Gegensatz zwischen ihr und der vorhergehenden Stilphase, die Waetzoldt als die naturalistische kennzeichnet, sondern nur eine etwas veränderte Zielsetzung. Wollen wir aber die letztere auf einen gleichartigen Begriff bringen, so werden wir das Kunstwollen der siebziger und zumal der achtziger Jahre vielleicht am treffendsten als Aufstieg zur Tonmalerei begreifen. Auf das Zusammenstimmen der Farbenwerte der Natur zum Einheitston richtet sich das Hauptbemühen eines Leibl so gut wie eines Knaus, dessen Spätwerke in dieser Hinsicht neben Menzel mehr Beachtung verdient hätten, als ihm Waetzoldt zuteil werden läßt. Was diese Meister aber noch mittels feiner neutraler Übergangstöne zu erreichen suchen, strebt der malerische Impressionismus durch die allgemeine Aufhellung der Palette an. In ihren Frühwerken arbeiten jedoch auch Liebermann und Uhde wenigstens im Innenraum noch reichlich mit gebrochenen Farben, und besonders der letztgenannte ringt noch wie seine Vorgänger mit den Tiefenschatten. Wie sie, so schreitet vollends der frühere Weggenosse Leibls Trübner ohne Sprung zu der farbenfreudigeren Freilichtmalerei fort, die jener nicht mehr erreichte, wie er auch noch in der formzersetzenden Pinselzeichnung hinter den anderen zurücksteht. Im Gegensatz zur illusionistischen Hauptströmung richtet sich das Schaffen der Malerdichter dieser ersten Entwicklungsstufe auf die koloristische Stilisierung der Erscheinungswelt und auf die Klärung ihrer plastischen Werte sowie des Raumes durch die letzteren und nicht durch seine optische Vereinheitlichung. Die Deutschrömer unter sich und Hans Thoma weisen aber erhebliche Unterschiede auf, und diese treten auch in ihren monumentalen Schöpfungen entsprechend hervor. Am fernsten hält sich Feuerbach von einer zerfließenden malerischen Formengebung. So hat er denn auch als Nachzügler der Kartonmalerei im Gastmahl des Plato das letzte und wohl bedeutendste Wandbild des raumabschließenden Flächenstils geschaffen, dessen Zersetzung sich bereits in Kaulbachs Berliner Treppenfresken vollzieht. In der Folge vermag aber auch er sich nicht ganz dem Einfluß der erstarkenden malerischen Anschauungsweise zu entziehen, die sogar in den Wandmalereien Böcklins und Marées' zur Geltung kommt. Alle ihre Versuche, einen neuen Monumentalstil zu schaffen, wie auch die Arbeiten eines Prell und anderer mehr zielen nur auf die farbige Rhythmisierung der Wand ab, die Marées im Neapler Fischerbilde am vollkommensten erreicht.

Dieselbe Zwiespältigkeit des Kunstwollens — sie entspricht einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Gesetzlichkeit [1]) — zeigt nun auch die jüngste deutsche Malerei auf ihrer zweiten Entwicklungsstufe seit den neunziger Jahren. Wie sich die formauflösende Anschauungsweise in der Freilichtmalerei (und nicht minder in der Behandlung des Innenraumes) über Liebermann und die jüngeren Impressionisten wie Slevogt, Dettmann, Corinth und andere bis in den Neoimpressionismus hinein zuspitzt und erschöpft, hat Waetzoldt mit verständnisvoller Beobachtung an den einzelnen Bildgattungen zu erfassen gewußt. Die Gedankenmalerei dieses Zeitraums steht nicht in ganz eindeutigem Gegensatze zur illusionistischen Hauptströmung.

---

[1]) Siehe meine Grundlinien u. krit. Erörterungen zur Prinzipienlehre d. Kunstwissenschaft 1917, S. 64.

Die kurzlebige symbolistische Richtung, vertreten durch Fr. Stuck und geringere Böcklin-Nachahmer, wie Hengeler, teilt mit ihr die malerische Behandlung der Form, hat aber mit der zweiten, stärkeren Nebenströmung die koloristische Stilisierung der Farbengebung gemein. Diese bedeutsamere Richtung nimmt die Wendung der Deutschrömer zur plastischen Anschauungsweise auf, obgleich ihr Bahnbrecher Klinger vom Impressionismus herkommt. Es ist bezeichnend, daß Waetzoldt dem Maler der blauen Stunde erst beim Wandbild gerecht wird. Und doch ist Klinger nicht nur in der Quelle (Dresden) und in der Pietà (ebenda), in der sich die Form bereits zu voller Schärfe verfestigt hat, sondern sogar in der Kreuzigung mit ihrem gesteigerten Kolorismus noch ein echt impressionistischer Freilichtmaler. Mit dem Christus im Olymp und in den allegorischen Wandgemälden für Leipzig und Hamburg kommt dann zur Plastik der Gestalten ihre reliefmäßige Aufreihung in einem Plan hinzu, die landschaftlichen Hintergründe aber bewahren bis zuletzt die illusionistische, wenngleich durch helle Luft und Wasserflächen gebundene Raumanschauung. Neben Klinger hätten als Malerplastiker Greiner zum mindesten Erwähnung, Schneider, Haider und Böhle mehr Berücksichtigung verdient. Es sind zugleich die starken Zeichner dieser Zeit. Einen weiteren Schritt zum dekorativen Linienspiel bedeuten die Weimarer Museumsfresken Hofmanns und Klimts Wiener Allegorie und den ersten zur Wiederbelebung des Flächenstils. Eine Fortbildung des letzteren dürfen wir vielleicht von den Expressionisten erhoffen, wenn sie auch erst vereinzelte Anläufe dazu genommen haben wie H. Nauen in den Wandmalereien auf Burg Drove. An der farbigen Rhythmisierung der Wand halten hingegen die Illusionisten fest wie A. Kampf in seinem Berliner Aulabilde, — nicht etwa im Gegensatze zu Marées' Neapler Fresken, wie der Verfasser meint, sondern in grundsätzlicher Übereinstimmung mit ihm.

Um den angedeuteten stilgeschichtlichen Entwicklungsgang übersichtlich zu machen, wäre die Betrachtung etwa in folgender Abwechslung gemäß der Bedeutung des Gegenstandes für das jeweilige vorherrschende Kunstwollen der Bildgattung anzustellen. Ich möchte sie nur als Vorschlag einer leicht durchzuführenden Umteilung des Stoffes dem Verfasser zur Erwägung unterbreiten. Im ersten, die siebziger und achtziger Jahre umfassenden Teil sollte die Darstellung ihren Ausgang von dem Handlungsbilde einschließlich des monumentalen nehmen. An dieses wäre das Bildnis und dann wohl am besten das Stilleben anzuschließen, das als Vorwurf den Gegenpol bezeichnet, mit ihm aber die nahräumige Anschauung gemein hat. Die Landschaft, in der die rein optische Spiegelung der Erscheinungswelt sich dem Weitraum zuwendet, wäre zuletzt abzuhandeln, — im zweiten Teil hingegen an erster Stelle, so dass sie in geschlossenem Zusammenhange in den Mittelpunkt der Gesamtbetrachtung rücken würde, wie es ihrer Rolle in der malerischen Stilbildung der impressionistischen Richtung entspricht. Die Entfaltung der letzteren in den anderen Bildgattungen müßte dann in rückläufiger Folge durchgeführt werden. Auch die Abspaltung der expressionistischen Strömung und der gegenwärtige Stand der Dinge würde dann wieder im Handlungsbilde am klarsten herausspringen. Die Hoffnung, daß dem Expressionismus aus dem Völkerringen mächtige neue Antriebe monumentaler Gestaltung erwachsen würden, kann sich nicht mehr erfüllen. Sie werden ersterben, wie in unserer Kriegslyrik. Ist unsere Kunst im Niedergange begriffen oder im Aufstieg als Verkünderin einer Zeit strenger Selbstzucht und harter Arbeit? Das ist die Schicksalsfrage, die wir an die Kunst wie an unsere gesamte Kultur zu richten haben.

Berlin-Steglitz. O. Wulff.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

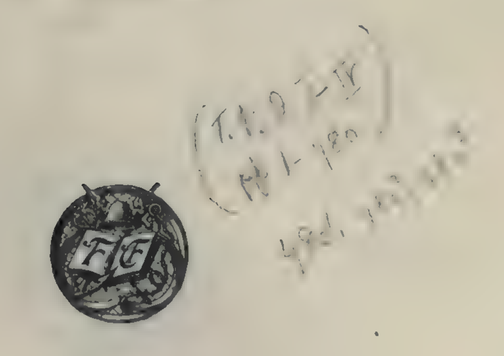
HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

FÜNFZEHNTER BAND

MIT TAFEL I—III



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1921

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XV. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1919.

I.

Tonsymbolik.

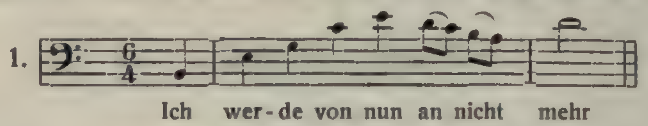
Von

Hugo Goldschmidt.

Unter Symbol wird ein »Kennzeichen, ein Sinnbild, d. h. ein Anschauliches, Sinnliches, Besonderes« verstanden, »das ein Abstraktes, Übersinnliches, Geistiges, einen Sinn vertritt, bedeutet, lebendig darstellt und ausdrückt«[1]. Es ist im ersten Augenblick völlig unverständlich, wie die Musik es anfängt, ein Abstraktes zu versinnbildlichen, etwa die Begriffe Ehrgeiz, Zerknirschung, Reue, Frieden. So wie die Tonmalerei ohne die Hilfe des Wortes, der Dichtung, des Programms oder der Mimik, nur in einem kleinen Kreise akustischer Nachbildungen sich betätigen kann, so ist die Tonsymbolik sogar fast ausschließlich auf ein Zusammengehen mit den anderen Künsten oder dem Programm angewiesen. Als absolute wird die Musik nur in seltenen Fällen imstande sein, ein Symbol zu geben. Zu ihnen zählt Bachs Begriffsbestimmung des Chaos durch ungeregelte Tonfolgen. In Verbindung mit den anderen Künsten aber, insbesondere mit der Dichtung, ist der Symbolik ein weites Gebiet der Betätigung eröffnet. Es ergibt sich schon hieraus, daß die Musik, wo sie sich einem Symbol gegenüber sieht, sich an die Verstärkung derjenigen Vorstellungen halten muß, auf denen es beruht. Wenn die Kantatendichter Bachs von der Zerknirschung des Sünders oder seiner Reue sprechen und diesen Begriff an die Vorstellung des wankenden Schrittes des vor Gott erscheinenden Sünders anknüpfen, so kann der Tonkünstler eben nur dieses Bild des unsteten Schreitens durch Tonbildungen zu lebhafterer Anschauung bringen, als es die Dichtung allein vermag. Dann stehen wir vor dem Übergreifen der Tonmalerei in das Symbolische. Über diese Gattung der an Vorstellungen geknüpften Symbolik hinaus kennt aber die Dichtung, insbesondere die religiösen Inhalts, Symbole, die nicht auf so gearteten Vorstellungen beruhen, also von keiner optischen oder akustischen Analogie begleitet sind. Nehmen wir eines der berühmtesten Beispiele der kirchenmusikalischen

[1] Eisler, Handwörterbuch der Philosophie unter Symbol.

Literatur: die Einsetzung des Abendmahls in der Matthäuspassion [1]). Der Bibeltext geht aus von der Statuierung der Sendung des Herrn als Erlösers. Bach war auch hier bemüht, die textliche Substanz zu stärken. Dies geschieht durch eine charakterisierende Tonbildung durch eine auf Versinnbildlichung unmittelbar gerichtete.



Diese Gattung der Tonsymbolik beruht, im Gegensatz zu jener mit Tonmalerei verknüpften, auf einem bewußten, aber freien, von äußeren Vorgängen unabhängigem Charakterisieren. Ein logisch nachweislicher Zusammenhang zwischen dem Symbol der Textvorlage und der ihr entfallenden Tonbildung besteht nicht [2]). Trotzdem verstehen wir, oder besser fühlen wir die Beziehungen des musikalischen Elements zum Begriff, zum Gedanken, zum Sinn der Dichtung.

Ebenso wie der eigentlichen Tonmalerei sind die Prozesse der Aufnahme tonsymbolischer Bildungen in erster Linie solche des Verstandes. Das erhellt für diejenigen tonsymbolischen Komplexe, die mit der Tonmalerei kompliziert sind, ohne weiteres. Um bei dem obigen Beispiele zu bleiben: Der Schluß von dem tonmalerisch geschilderten Verhalten, von dem Bilde des schwankenden Schrittes auf den Begriff: Reue, oder Zerknirschung ist ein verstandesmäßiger. Der Denkvorgang ist der, daß die Tonreihen, wie jede Musik, durch Anschauung apperzipiert, gleichzeitig aber verstandesmäßig als Schilderung des im Texte gegebenen Vorganges des schwankenden Schrittes erkannt werden. Nun wird endlich aus dem erkannten Bilde des schwankenden Schrittes durch Kontinuitätsassoziation auf den Begriff Reue, Zerknirschung geschlossen. Nicht viel anders wird diejenige Tonsymbolik erfaßt, die auf freier Charakteristik beruht. Auch hier wird die Beziehung der Tonphrase auf Abstrakta: Begriffe, Gedanken, oder Sinn, durch einen Akt des Intellektes festgestellt. Der Hörer bemerkt und versteht, daß die Tonreihen mehr sind, als ein Sinnlich-Schönes und ein durch das Sinnlich-Schöne hindurch Charakteristisches. Er bemerkt, daß der Künstler intentional mit ihnen auf jene Abstrakta der Dichtung hat hinweisen wollen. Das Symbol als

[1]) Eulenburg S. 7.

[2]) Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters (179), nimmt an, daß die symbolisch-allegorische Ausdeutung der musikalischen Elemente, wie sie das frühe Mittelalter entwickelt hatte, in einzelnen Anschauungen sich bis in die Zeiten Bachs fortgepflanzt habe!

solches wird natürlich in erster Linie dem Texte entnommen, und die Töne werden dann, nachdem das Symbol als solches erkannt ist, als auf dieses hin gerichtet, erkannt. Die Tonphrasen der Einsetzung des Abendmahls (siehe Nr. 1) werden verstandesmäßig in Beziehung gesetzt zum Symbol, wie es der Bibeltext enthält. Eine andere Frage ist, ob diese Töne auch wirklich zur Versinnbildlichung beitragen. Der Intellekt vermag nur festzustellen, daß der Tonkünstler eine Versinnbildlichung gesucht hat, und daß die von ihm aufgestellten Tonreihen auf ein Symbol der Dichtung sich beziehen. Ob und wie weit der Anschluß an das Symbol des Textes erreicht ist, das zu beurteilen ist wiederum nur Sache des musikalischen Gefühls. So wie sich das Problem des Überganges der Tonphrase aus dem Sinnlich-Schönen ins Charakteristische der Lösung durch den Verstand entzieht, so auch dasjenige der Fähigkeit der Musik die Versinnbildlichung eines Symbols, das im Vorwurf gegeben ist, zu vollziehen. Daß sie vorhanden, ist ohne Frage und lehrt uns die tägliche Musikerfahrung. Schon das 17. Jahrhundert mit Schütz und das 18. mit J. S. Bach ist des Zeuge. Beide Meister können in vielen Stellen ganz nur von dem verstanden werden, der ihre sehr weitgehende Symbolik verstandesmäßig und mit dem Gefühl aufnimmt, und diejenigen Bachinterpreten, die wie H. Kretzschmar und Heuß[1]) das Verständnis nach dieser Seite zu fördern sich bemühten, haben sich um die Bachsache besonders verdient gemacht. Nach Bach, schon mit der Generation seines Sohnes Philipp Emanuel, mit den Klassikern der Wiener Schule und ihren Epigonen tritt die Symbolik auch in der kirchlichen Musik auf einen sehr bescheidenen Platz zurück. Erst die neuere Zeit, vor allem aber die Programmmusik, billigt ihr ein größeres Feld der Betätigung zu. Am weitesten geht auch hier wieder Rich. Strauß, wenn er beispielsweise in »Zarathustra« (1895) uns zumutet, in den Tönen der Trompete



das Symbol der Natur oder das Welträtsel zu erkennen[2]).

So wie im Bereiche der Tonmalerei kann sich auch in der Tonsymbolik die Musik nicht ausschließlich auf diese Funktion des

[1]) Matthäuspassion.

[2]) Vgl. Klauwell, Geschichte der Programmmusik S. 251. Neuester Zeit hat Friedrich Klose in seinem Oratorium »Der Sonne Geist« im *chorus mysticus* des IV. Teiles den Sopran auf c festgelegt, als Symbol der ewigen Wahrheit. Nach Neue Zür. Ztg. 139. Jahrg., Nr. 308 (5. März 1918).

Charakterisierens zurückziehen; und wie die tonmalerischen Anlagen, insbesondere die S. Bachs und der neueren Musik, überall gleichzeitig gefühlserfüllte sind, so auch die tonsymbolischen. Wenn Bach Reue und Zerknirschung in Anlehnung an das Bild des Textes versinnbildlicht, so erfüllt er die zur Veranschaulichung des schwankenden Schrittes und zur Symbolisierung der Reue bestimmten Tonphrasen nicht nur überall mit einem sinnlicher Schönheit verhaftetem Gefühlsgehalt, er bettet sie noch überdies sorgfältig in weitere musikalische Komplexe ein. Mit anderen Worten: ebensowenig wie die Tonmalerei der neueren Musik, nach Bach, abgelöst erscheint von einem Gefühlsinhalt — es sei denn im Rezitativ — ebensowenig die Tonsymbolik. Sie ist überall mit einem gefühlsmäßigen Inhalt verwachsen. Bach versinnbildlicht in unserem Beispiel nicht allein den Begriff Reue, Zerknirschung durch Abbildungen des äußeren Verhaltens des Schwankenden. Er verknüpft mit dieser tonmalenden Symbolik das Reuegefühl des Sünders, der demütig und tief erschüttert vor Gott tritt. Und so groß auch der Tonsymboliker Bach ist, so bewundernswert sein Feinsinn, und die überzeugende Kraft seiner veranschaulichenden Motive sind, seine arionischen Wundertaten liegen doch mehr noch in der tiefen Innerlichkeit, in der unerschöpflichen, immer wieder frisch springenden musikalischen Erfindungsquelle, und den ihr entsteigenden Gefühlsinhalten.

Es ist kein Zufall, daß ich mich bisher überall auf die kirchliche Musik berufen habe; ist doch die geistliche Dichtung und vor allem die Bibel selbst von Symbolen erfüllt. Das allein aber würde noch nicht die Tatsache erklären, daß Bach so große und ernste Anstrengungen macht, sie in die Musik einzubeziehen. Andere Meister seiner Zeit und der größte unter ihnen, Händel, haben vor der Symbolik halt gemacht. Die Gründe für Bachs Schaffensweise liegen in seiner zur Mystik geneigten Frömmigkeit einerseits und dem seine gesamte Kunst durchziehenden Bestreben anderseits, vermöge seiner Musik dem gedanklichen Inhalt des Textes zu erhöhter Anschaulichkeit zu verhelfen. Man vergesse nicht, daß seine geistlichen Kantaten, wie Passionen, nicht auf ein rein ästhetisches Erleben abgestimmte Kunstwerke vorstellen, vielmehr auch auf außermusikalische Wirkungen ausgehen: die Erweckung und die Erhöhung religiöser Gefühle [1]. Es kam Bach sehr darauf an, sie seiner Gemeinde in größter Anschaulichkeit zu vermitteln. Er hat das ver-

---

[1]) Eine ausführliche Erörterung der Stellung der außerästhetischen Faktoren im Kunstwerk gab Utitz »Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß«, Zeitschrift f. Ästhetik VII, S. 619 ff.

möge eines großartigen Kunstverstandes und einer musikalischen Begabung ohne Gleichen vermocht, ohne die Grenzen der Musik als einer Kunst des Sinnlich-Schönen zu überschreiten, oder hat sie doch nur in Ausnahmefällen überschritten. Wenn er, wie übrigens bereits Schütz, und in noch höherem Grade sein Zeitgenosse Telemann, indessen dennoch hie und da zu weit gegangen ist, und gerade in der Symbolik zu Mitteln der Verdeutlichung gegriffen hat, die bereits außerhalb der Kunst liegen, wie wenn er das moralische Chaos vor Erlaß der zehn Gebote durch beabsichtigte Unordnung der musikalischen Gestaltung wiedergibt, so muß das eben jenem Bestreben, das ihn überall bestimmte, zugute gehalten werden. Vergessen wir auch nicht, daß selbst dieser so unabhängige Geist überall, insbesondere in Leipzig, durch Gottscheds Vermittlung dem französischen Rationalismus bis zu einem gewissen Grade angeschlossen war. Hatte doch schon der so maßvolle Boileau im ausgehenden 17. Jahrhundert als das oberste Prinzip der Schönheit die Deutlichkeit erklärt, und in die Aufklärung der Vorstellungen das Schwergewicht verlegt. Im Kunstwerk soll sich vor allem Wahrheit verkünden *(rien n'est beau, que le vrai)* und dem bedeutendsten und einflußreichsten Vertreter dieser Philosophie, dem La Motte-Houdard bedeutet Kunst schließlich nichts mehr, als eine schöne Form für die Gedanken der Wahrheit [1]. Für die Musik fordert diese Schule die Gleichstellung mit den bildenden Künsten, Nachahmung der Natur. Musik, die nicht malt, ist inhaltslos, gleicht einer aufgeblähten Rede. Bietet sich kein Modell der äußeren Natur, so halte sie sich an die Affekte und ihren Niederschlag in der Sprache. Dieser Ästhetik entstanden nicht nur unter den Literaten (Crousaz, Pluche), sondern vorzüglich unter den Praktikern (Lalande, Couperin, Henry du Mont) Gegner, die sehr wohl die Unhaltbarkeit der Lehre einerseits, das wahre Lebensprinzip der Musik anderseits erkannten. Unzweifelhaft hat Bach die französische Irrlehre und noch dazu in der verknöcherten Form der Vorträge des Leipziger Literaturprofessors genau gekannt. War sie doch überdies Gemeingut aller Gebildeten jener Tage. Ob ihm dagegen die gegnerischen Ansichten bekannt geworden sind, ist fraglich; denn die erste Opposition in Deutschland mit der Rede J. Elias Schlegels in der Gottschedschen Redegesellschaft von 1741 kam für ihn zu spät. Überdies verlangten die Theologenkreise Leipzigs, daß die kirchliche Musik ihre Hauptaufgabe in der Verdeutlichung des Textwortes, in der Verstärkung vor allem ihrer verstandesmäßigen Elemente suche. Aber

[1]) Ecorcheville († 1915), *Esthétique musicale de Lully à Rameau*, Paris 1906, und meine Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 33 ff.

wenn schon ein Talent zweiten Ranges, wie Scheibe, sich gegen Gottscheds Zumutung, die Musik zu einer Hilfskunst der Poesie herabzudrücken, ablehnend verhalten hatte [1]), so war das Genie Bachs durch diese Leugner des musikalischen Lebensprinzips nicht aus seiner Bahn zu werfen. Trotzdem und alledem hat der Sonnenwagen der Bachschen Kunst seinen Weg verfolgt, und Gottsched war kein Zeus, ihn zur Entgleisung zu bringen. Das aber ist eines ihrer hohen Wunder, daß in ihr Platz war sowohl für die Bildungen, die in der Vergangenheit und der Übung des 17. Jahrhunderts fußten, als für die, die jener Tendenz und jenen ästhetischen Überzeugungen Rechnung trugen, die die Musik ausschließlich als eine deskriptive Kunst ansahen. Bach hat seine deskriptiv gemeinten Tonkombinationen, tonmalende wie tonsymbolische, in solchem Grade als musikalische Ingredenzien dem Gesamtablaufe einzustellen gewußt, daß sie nicht mehr, wie die seiner Vorgänger, ja vieler seiner Zeitgenossen einen Fremdkörper im musikalischen Ablaufe vorstellten. Sie erfüllten ihren Zweck, dem Textwort höhere Anschaulichkeit zu verschaffen, ohne das musikalische Gleichgewicht zu stören.

Ist das schöne Verhältnis dieser Faktoren. der Tonmalerei und der Tonsymbolik, zur freien Betätigung der Musikempfindung, zum Schönen und Charakteristischen der Musik anzuerkennen, so ist die innere Arbeit an jenen deskriptiven Teilen, und gerade den tonsymbolischen, doch nicht überall freizusprechen, einmal von einer gewissen Übertreibung in dem Bestreben zu verdeutlichen, dann aber auch von einer gewissen Wahllosigkeit der Mittel, mit denen das geschieht. Glücklicherweise sind die so gearteten Bildungen in einer bescheidenen Minderheit! Sie sind zweifellos der allgemeinen rationalistischen Befangenheit der Gebildeten jener Tage zur Last zu schreiben. Wer da weiß, welch' starken Nachklang die französische Literatur und Gottscheds Lehre in Deutschland, insbesondere in dem geistigen Leben besaß, in wie breiten Schichten diese Ästhetik wie ein Dogma herrschte, wird eben nicht erstaunt sein, selbst in dem Schaffen unseres Altmeisters Spuren ihres Einflusses zu finden. Hierzu kommt, daß der bekanntlich in erheblichem Maße rückwärts gewandte Bach bereits bei seinem großen Vorbilde Schütz eine dieser Ästhetik genäherte, reich entwickelte Tonsymbolik vorfand. Ihr gegenüber erscheint diejenige seines Nacheiferers Bach bereits nicht nur in erheblich geringerem Grade realistisch, sondern in weit höherem Grade Gestaltqualität: also eine völligere, höhere Verschmelzung von Tonschönheit, Gefühlsgehalt und symbolischer Qualität. Und diesem Fort-

---

[1]) Meine Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 82 ff., 278 ff.

schritt entspricht der Prozeß, der sich für die Tonmalerei nachweisen läßt. Realistik und Treue der Tonmalerei macht abbildlich freiereren, aber in höherem Grade tonsinnlich-schönen und gefühlsmäßig kräftigeren Bildungen Platz, die damit auch zum ganzen Ablauf des Tonstückes in ein harmonischeres Verhältnis treten. Dieselben Entwicklungen bezeugen die tonsymbolischen Bildungen. Die des Schütz sind gut realistisch, aber zu realistisch, um durchweg den Erfordernissen zu entsprechen, die das Tonsinnlich-Schöne stellt. Sie fügen sich nicht völlig und nicht überall in den musikalischen Ablauf ein. Man spürt denn doch allzu sehr das 17. Jahrhundert mit seiner aufdringlichen Wortmalerei und seiner Realistik, die sich an der Freude der Nachahmung nicht genug tun kann. Bei Bach eine innigere Verschmelzung der überall noch vortrefflich abbildlichen Phrasen mit Tonschönheit und Gefühlsinhalt. Die Stilisierung der charakterisierenden Tonkomplexe hat in der Periode nach Schütz bis zu Bach, vorzüglich aber durch Bach erhebliche Fortschritte gemacht.

Wir verfolgen nun zunächst die auf Tonmalerei begründete Symbolik, und ziehen als Beispiele in erster Linie die geistliche Vokalmusik Schützens und Bachs an.

Leicht verständlich und deshalb ungemein häufig ist der Schluß aus einem körperlichen Verhalten auf einen psychischen Zustand. Der Musiker tonmalt jenes und legt so dem Hörer den Schluß auf diesen nahe. Je kräftiger die Nachbildung, desto leichter wird der Schluß von dem erkannten Bilde auf den Begriff vonstatten gehen, selbstverständlich nicht ohne den Anhalt, den Text oder Programm an die Hand geben. Bach liebt es vor allem, den Schritt des Menschen als ein Symbol seines Gemütszustandes zu nehmen. Den schwankenden Schritt des vor Gott erscheinenden, mühselig Beladenen und Zerknirschten nimmt er zum Ausgange des Symbols der Lebensmüdigkeit[1]), der Reue und Zerknirschung[2]). Ein erheblich stärkerer Anspruch an die verstandesmäßige Apperzeption ist dort gestellt, wo dieselbe tonmalende Unterlage des schwankenden Schrittes zum Symbol: schwankender Glaube oder selbst Unglaube sich ausweitet. Hier muß die Tonmalerei ein sehr starkes Schwanken, ja ein völlig haltloses Wanken schildern, will sie in jenem tonsymbolischen Sinne verstanden werden. Es liegen denn hier in der Tat auch einige Bildungen vor, die eine solche Realistik der Abbildlichkeit aufsuchen, daß sie sich einer musikalischen Einordnung in das Ganze entziehen,

[1]) Choralvorspiel »Herrgott, nun schleuß den Himmel auf« (V, 24). Siehe Schweitzer, Jean S. Bach S. 348, ähnlich V, 9 und V, 39.

[2]) Z. B. Kantate, Herr Christ der ein'ge Gottessohn (96, XXII, S. 157).

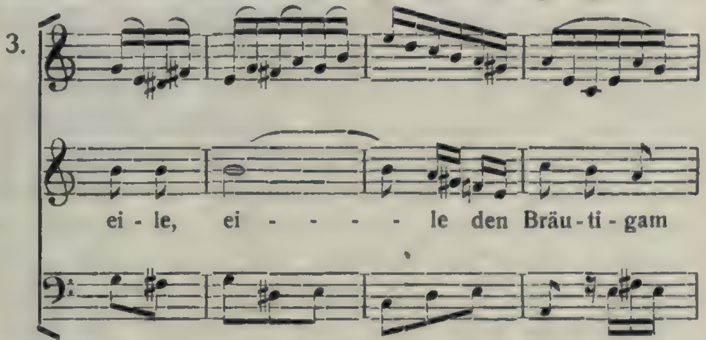
so daß jene schöne Harmonie, die eben gerühmt wurde, jenes schöne Verhältnis von deskriptiven Themen zur musikalischen Anordnung gelockert ist. Das trifft, um hier ein Beispiel vorauszunehmen, zu für die Kantate »Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben« (109 XXIII, S. 233), von der Schweitzer[1]), wohl etwas übertreibend, aussagt, sie sei dem Ohr unerträglich. Das Gleiche läßt sich behaupten für die Choräle über das Heilige Abendmahl (VI, 30) und über die Taufe (VI, 17)[2]). Den festen, unbeirrten Gang nimmt Bach zum Ausgange für die Symbole: Glaubensfestigkeit und -freudigkeit[3]), dann der psychischen Kraft und Entschlossenheit[4]), selbst der göttlichen Macht[5]) und der Unfehlbarkeit des göttlichen Versprechens[6]). Indessen sind diese Tonphrasen nicht mehr von besonders tonmalerischer Treue. Man kann gerade noch von leichter malerischer Inspiration sprechen. Damit ist aber ihre tonsymbolische Funktion nicht bestritten, die unverkennbar vorliegt. Leugnet man die tonmalerische Unterlage, so muß man diese tonsymbolischen Gestaltungen der freien Charakteristik zurechnen, auf die wir bald zu sprechen kommen.

Als Gegensatz zur Bewegung dient die Ruhe, das Verharren als Modell tonsymbolischer Malerei und zwar schon längst vor Bach. Das italienische Madrigal zeigt für die Begriffe: »*ostinate*«, »*stabile*«, »*io non muto*« überall langgehaltene Töne[7]), die in der Ausführung natürlich in der Tonstärke feststehen, nicht etwa an- oder abgeschwellt werden. In Luca Marenzios Motetten stehen zwei schöne Beispiele für dieselbe Versinnbildlichung der unerschütterlichen Festigkeit der Kirche durch langgehaltene Töne, zu den Worten: »*Et supra hanc petram*« und »*Qui aedificavit domum suam supra petram*«[8]). Dasselbe Symbol gibt Vittoria, indem er den Tenor in vier-, ja achtfachen Notenwerten in Longis und Minimis anhält, während die anderen Stimmen ihre Bewegungen fortsetzen[9]). Die neuere Musik nach 1600 kann sich gleichfalls der Ausnutzung dieser Analogie für tonsymbolische Zwecke nicht entschlagen. Der Beispiele sind Legion in der

---

[1]) A. a. O. S. 340.
[2]) Schweitzer a. a. O. S. 340.
[3]) Schweitzer a. a. O. S. 273.
[4]) Schweitzer, ebenda.
[5]) Ebenda.
[6]) Ebenda S. 395.
[7]) Kroyer, Anfänge der Chromatik im Madrigal S. 24.
[8]) Leichtentritt, Gesch. der Motette S. 183.
[9]) Leichtentritt a. a. O. S. 375. Es handelt sich um die Motette: »*Iste sanctus pro lege dei sui certavit*« und den Worten »*Fundatus enim erat supra firmam petram*«.

Oper[1]) wie in der geistlichen und weltlichen Kantate[2]). Für Schütz und Bach verweise ich auf Pirros (»Schütz«) und Wolfrums (»Sebastian Bach«) Zusammenstellungen. Die Mehrzahl dieser Komplexe versinnbildlichen Ruhe, Friede der Seele, Festigkeit des Entschlusses. Nur hüte man sich vor dem Irrtum, als ob solch langgehaltene Töne ausnahmslos in symbolischer Funktion erschienen. Der Stellen bei Bach sind zahlreiche, in denen die Textwendungen gar kein so geartetes Symbol aufweisen und doch musikalisch langgehaltene Töne führen. Eines der merkwürdigsten Beispiele von Mehrsinnigkeit der Bachschen Motive enthält die erste Altarie des Weihnachtsoratoriums »Bereite dich Zion« (V, 2 S. 32) und zwar der Mittelsatz. Hier ist die Singstimme auf die Worte »Eile, den Bräutigam sehnlichst zu lieben« auf einen langen Ton festgelegt!



Eine im 17. Jahrhundert ungemein beliebte Symbolik stützte sich auf die Analogie der weiten Entfernung der Töne untereinander, der großen Intervalle der Singstimme, insbesondere in aufsteigender Richtung, den Begriff der räumlichen Entfernung anzugeben[3]). Überall wo das Wort *lontananza* auftritt, stellen sich weite Sprünge der Singstimme ein: Septimen, Nonen, ja Undezimen vielfach als verminderte, oder übermäßige. Den Ausgang aber nimmt die Symbolik von der schmerzlichen Empfindung, die eine räumliche Trennung den Liebenden auferlegt. Diese ist es, die die weiten Intervallensprünge zunächst andeuten. Ihr schließt sich dann die symbolische Beziehung an. Deshalb findet man auch für diesen Zweck niemals Konsonanzen

[1]) Beispiel bei Draghi »*Achille in Sciro*«. Siehe Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1913, Adler) S. 181, wo eine durch dreiundeinhalb Takte liegende Note das Symbol des langen Dauerns angibt. Eine ähnliche Symbolik in Steffanis »*Alarico*« (I, 19), Denkmäler der Tonkunst in Bayern Bd. 21, S. 56 (Riemann).

[2]) Benevoli deutet dasselbe Symbol an durch falsobordonartiges Rezitieren auf demselben Tone, in der großen Messe a. 16. v.

[3]) Riemann, Handb. der Musikgesch. II, 2 S. 225 und Schmitzs Geschichte der weltlichen Kantate S. 60.

verwendet, die wohl den Begriff der Entfernung zu versinnbildlichen, nicht aber den Schmerz der Trennung zu charakterisieren fähig wären. Übrigens verschwindet diese Art der tonmalerischen Symbolik etwa mit dem Ende des 17. Jahrhunderts. Ich finde sie noch in den »*Echi di riverenza*« des Legrenzi von 1678 [1]), nicht mehr bei Alessandro Scarlatti. Die Riesensprünge der Stimme in den Opern und Kantaten der Neuneapolitaner haben keine charakterisierende Funktion.

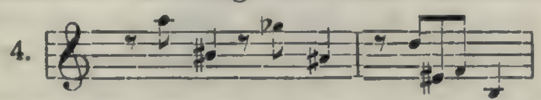
Nicht nur die Bewegungen des Individuums, auch die der Massen dienen als Ausgang zur Versinnlichung eines Gedankens. In Verfolgung italienischer Anregungen hat Schütz in seinem Frühwerk, den italienischen Madrigalen des Guarini von 1611, auf den Text »*Fuggi, o mio cuore*« eine Fuge mit raschen Semikromen gelegt, die eine eilige Flucht von Menschen nachahmt, in der Absicht, daß von diesem Bilde der Gedanke sich ablöse: »Das Herz gibt seine Liebe auf, und verzichtet schmerzerfüllt« [2]).

Es lag nahe, auch an die zahlreichen oben geschilderten Nachahmungen von Naturvorgängen symbolische Beziehungen anzuknüpfen und zwar entweder so, daß in der Anknüpfung an den Text ein Naturvorgang, wie der der Bewegung der leicht gleitenden Wellen, zur Versinnbildlichung eines Begriffes des Friedens oder der höchsten Seligkeit diente, ein Verfahren, von dem bereits oben mehrfach die Rede war, oder aber so, daß dort, wo der Text keinen Anlaß zu einem tonmalenden Bilde gibt, doch die Phrase, die Bach regelmäßig für die Schilderung eines Naturvorganges benutzt, in dem Sinne erscheint, daß sie den in der Realität diesem regelmäßig angeschlossenen Begriff versinnbildlicht. So erscheint in der Kantate »Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe« (25, V) dort, wo das Wort Friede ausgesprochen ist (S. 165), die Musikwendung, mit der Bach eine ruhige Wellenbewegung wiederzugeben pflegt, obwohl hier das Bild einer Wellenbewegung im Texte gar nicht enthalten ist. Es ist mir indessen zweifelhaft, ob Bach in diesen und ähnlichen Fällen auf die intellektuelle Aufnahme der Wendung in ihrer tonmalenden Funktion wirklich gerechnet hat. Ich neige zu der Annahme, daß er sie überhaupt allgemein charakterisierend verstanden wissen wollte. Stimmt man dieser Ansicht zu, so gehört diese Art Symbolik in die zweite Kategorie und dem Verfahren an, das für die Versinnbildlichung der Begriffe lediglich analogielose Tonkomplexe aufstellt. Hingegen

[1]) Vgl. meine Lehre von der vokalen Ornamentik S. 45.

[2]) Pirro »Schütz« S. 160. Über die Ausnutzung des Kanons und der Fuge für tonsymbolische Zwecke ist weiter unten zu handeln. Beispiele für tonmalerische Darstellungen einer Flucht sind zahlreich in der instrumentalen Programmmusik, so bei Couperin und Kuhnau (erste biblische Sonate). Siehe Mies Bd. VII d. Zeitschr. S. 585.

sind die folgenden Symbolbezeichnungen in Wendungen niedergelegt, die einer wirklichen Tonmalerei verdankt werden: der Begriff Satan wird von Bach bezeichnet durch die kriechenden Bewegungen der Schlange [1]), der Begriff Sünde durch fallende Intervalle als Malerei des Falles Adams. In der Choralbearbeitung des »Fall Adams« (V, 13) ist die tonmalerische Grundlage zur freien Charakteristik ausgebaut:



Die Rhythmik und die fallende Tonbewegung schildern den Vorgang des Fallens, die verminderten Septimen dagegen haben natürlich nichts Tonmalerisches, sind vielmehr eine freie Charakteristik des Begriffes Sünde. Auch diese Wendung gehört also zu einem Teil in die freie Charakteristik tonsymbolischer Art.

Häufig wächst die symbolische Tonreihe aus einem Bilde heraus, das nur noch auf eine sehr leichte tonmalerische Inspiration zurückgeführt werden kann. So wenn Auf- und Abwärtsbewegungen, Skalen und Sechzehntelgänge in Bewegung gesetzt sind, sich bildenden und wieder rasch verschwindenden Nebel zu malen, das alles, die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des Irdischen nahe zu legen [2]). Denselben Begriff trifft Bach sicherer in dem Chor »Wer weiß wie nahe mir mein Ende, Hin geht die Zeit, her kommt der Tod« der gleichnamigen Kantate (27, V, 1, S. 219), in dem in den Bässen, mit dem Choral kombiniert, ein deutliches Ticktack der Uhr durchgeführt ist. Folgte ich Schweitzer und Wolfrum, so müßte ich noch eine große Anzahl von ihnen zufolge symbolisch gemeinten, tonmalerisch angelegten Bildungen hier anführen. Indessen bin ich der Ansicht, daß beide Autoren, nicht anders wie Pirro, in seinen Schriften über Schütz und Bach, in ihrem Bemühen in Bach den Maler zu finden, Tonmalerei auch dort feststellen, wo in Wirklichkeit kein Verstand der Verständigen mehr sie einwandfrei zu erkennen imstande ist. Begnügen wir uns also, den unzweifelhaft tonmalerisch-symbolischen Bildungen nachzugehen.

Die für die Tonmalerei, wie wir sahen, so wichtige fiktive Gleichstellung von Tönen größerer Schwingungszahl mit hohen, denen kleinerer mit tiefen, besitzt auch für die Symbolik eine ungemein verbreitete, allen Zeiten und Stilen geläufige Bedeutung, und zwar so verwendet, daß entweder die Tonhöhen als absolute, also schlechtweg hohe oder schlechtweg tiefe fungieren, oder ein Übergang von hohen zu tiefen oder umgekehrt von tiefen zu hohen eingestellt ist. Das

[1]) Schweitzer a. a. O. S. 363.
[2]) Schweitzer a. a. O. S. 343.

Verharren in hohen und tiefen Tonlagen ist aber, wie wir bereits feststellten, in der praktischen Musik kombiniert mit der Ausnutzung des Timbre der angewandten Instrumente. An sich kommt ja, wie wir wissen, der Höhe der Töne und ihrer Tiefe eine bestimmte Bedeutung nicht zu, und wir stellen gegen Wundt fest, daß tiefe Tonlagen insbesondere durch das Klangkolorit der ausführenden Fagotte und Baßtuben ins Komische, ja Groteske übergehen. Dasselbe gilt für hohe Tonlagen. Im Lohengrinvorspiel ergibt erst das Zusammenwirken der äußerst hohen Tonlagen und des Violinkolorits die Anschauung eines in leichten Höhen Schwebenden, unsagbar Hehren, Heiligen. Die Beziehung der Töne auf den Gral ist selbstverständlich erst dem feststellbar, der den Inhalt des Dramas kennt. Ersetzt man die Violinen etwa durch Flöten, wie das die Bearbeiter für Militärorchester zu tun genötigt sind, so stellt sich jenes Gefühl und jene Anschauung ebensowenig ein, wie bei einer Klavierübertragung. In der Programmmusik gilt dasselbe. Der älteren Musik ist aber die koloristische Charakteristik noch nicht geläufig, und auch nicht die Kombination extremer Tonlagen mit Klangfarben und ihren Nuancen. Immerhin hatte doch schon Schütz in den Psalmen von 1619 die hohen Stimmen der capella, d. h. des großen Vokalchores, durch Trompeten verstärkt, um den Gedanken zu geben »Gottes Güte währet ewiglich«. Die Bewegungen aufwärts oder abwärts werden von den Vorgängern Bachs und von ihm selbst reichlich für die Symbolik genutzt, und erhalten sich in der kirchlichen Musik und in der Programmmusik in dieser Bestimmung bis in die neuste Zeit. Aufwärtsbewegungen, in mehr oder weniger energischem Anstreben, dienen Bach zu der Versinnbildlichung der Auferstehung im »*Et expecto resurrectionem*« der H-Moll-Messe, in der Tenorarie »Ich lebe, mein Herze«, der Osterkantate »So du mit deinem Munde bekennest« (145, XXX, S. 104), in der Kantate »Halt im Gedächtnis« (67 XVI, S. 217), dann in dem Gebet der Kantate »Schwingt freudig euch empor« (36 VII, S. 223), endlich zu den Worten »Der Glaube schafft der Seele Flügel« in der Kantate »Wer da glaubet und getauft wird« (37 VII, S. 264), angeschlossen an die Vorstellung, daß die Seele sich zum Himmel emporschwingt [1]).

Abwärtsgerichtete Tonfolgen benutzt Bach, um die folgenden Symbole tonlich zu verlebendigen. Vermöge des Niederfallens vor Gott, des Sinkens in die Kniee: das der tiefsten Ergebenheit in Gottes Ratschluß. So in der Kantate »Ich habe in Gottes Herz und Sinn« (92 XXII, S. 35) und in der Kantate »Ich habe meine Zuversicht«

---

[1]) Schweitzer a. a. O. S. 366—367.

(188 XXXVII, S. 195). Dann die Selbsterniedrigung vor Gott, durch fallende Septimen wie wir sie oben kennen gelernt haben in der Kantate »Die Himmel erzählen« (76 XXVII, S. 191). Ähnlich ist in der Kantate »Tue Rechnung Donnerwort« (168 XXXIII, S. 149) der Begriff der Demütigung der Seele vor Gott gegeben in der Arie »Herz, brich die Ketten Mammons«. Auf- und Abwärtsbewegungen sind vereinigt, wo das Symbol des Falles der Menschheit und ihres Strebens sich von ihm zu erheben, auf Grund einer tonmalerischen Inspiration des Sinkens und Steigens in Frage steht. So in der Arie »Wir waren schon zu tief gesunken«, der Kantate »Es ist das Heil uns kommen her« (9 I, S. 261). Noch kühner erweist sich die Wiedergabe des Sinnes: »Wer sich selbst erniedriget, der wird erhöhet werden« in der Kantate »Wer sich selbst erhöhet« (47 X, S. 241) durch die gleichen Kombinationen.

Besonderer Erwähnung verdient die immer wiederkehrende Nutzung der tonmalerischen Vorstellung der vom Himmel auf die Erde sich herabsenkenden, göttlichen Gnade, vorzüglich für das »*Benedictus qui venit*« der Messe, aber auch an anderen Stellen. Schon bei Obrecht, der überhaupt mehrfach malerischen Vorstellungen nachgibt, läßt in der Messe über »*Fortuna disperata*« die Oberstimme ihr »*qui venit nomine Dei*« sieben Mal immer von demselben Ton aus anstimmen und immer tiefer hinunterführen. Zuerst heißt es:



und »so geht es allmählich die ganze Skala hinab in immer längeren Strecken bis endlich das kleine f erreicht ist« [1]), eine tonmalerisch und tonsymbolisch ebenso klare wie musikalisch schöne und charakteristische Wendung. Daß der neue kirchliche Stil nach 1600 solch poetisch-musikalische Hilfsmittel der Veranschaulichung nicht ungenutzt ließ, lag schon in seiner allgemeinen Tendenz, der von Ästhetik und Praxis gewünschten engeren Beziehung zum Leben. Ich greife hier nur ein Beispiel heraus. In den kleinen geistlichen Konzerten von 1636 »Fürchte dich nicht, denn ich bin dein Gott« des Schütz [2]) steigt die Tonphrase, welche zuerst diesen Trost ausspricht, in den Wiederholungen in immer tiefere Tonlagen hinab, um zu veranschaulichen, wie sich Gottes Hilfe vom Himmel herabsenkt, bis sie dem schwachen und bedrückten Menschen zu eigen werde. Durch bloße Wiederholung ein und derselben sinkenden Tonbewegung

---

[1]) Kretzschmar, Führer II, 1, S. 153.
[2]) Nr. 15. Vgl. Pirro a. a. O. S. 201.



schließt Bach in dem Accompagnato »Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder« in der Matthäuspassion den Gedanken an: Jesus schwebt zu uns in seiner göttlichen Gnade nieder und hebt uns wieder auf zu Gottes Gnade. Ich bekenne mich zu der Interpretation der Stelle durch Heuß [1]). Die Analogie des Bildes des vom Himmel herabschwebenden Gottessohnes, auch der Malerei der großen Italiener so geläufig, bewährt sich in der musikalischen Literatur als so symbolkräftig, daß sie nunmehr vielfach und selbst dort erscheint, wo man sie nicht gesucht hätte. So hat Cherubini, der bekanntlich im bewußten Gegensatz zu seinem Zeitgenossen und Kollegen am Konservatorium in Paris, Le Seur, der Beeinflussung der Phantasie durch äußere Vorstellungen entschieden feindlich gegenüber stand, im Credo seiner schönen D-Moll-Messe von 1821 das »*descendit de coelis*« malerisch-symbolisch aufgefaßt und ausgeführt [2]). Endlich sei noch an Beethovens »*Missa solemnis*« und das Motiv der Solovioline im »*Benedictus*« erinnert, das beiden Unterarten dieser tonmalerischen Symbolik angehört. Die hohe Lage, in der das Instrument sich zunächst bewegt, in Kombination mit seinem zarten, überirdischen Klange vertreten den Begriff der göttlichen Gnade des Himmels, der allmähliche Übergang in tiefere Lagen, den Gedanken, daß sie sich zu dem heilsbedürftigen Sterblichen herabsenke. Verstärkt wird diese Darstellung des Heilssymbols noch durch das Verhalten der anderen Instrumente und der Stimmen, die »diese süße Tonerscheinung mit verhaltenem Atem nur in leisen, murmelnden Lauten, wie ein Wunder, begrüßen« [3]).

Die Richtung, welche die Musik nach Bach einschlug, lag nicht auf der deskriptiven Seite. Die Operngeschichte des 18. Jahrhunderts ist zwar im wesentlichen der Prozeß des Durchbruchs des Charakteristischen, und des Sieges über das rein Tonsinnlich-Schöne, wie er sich in der Überwindung des Pergolese-Hasse-Typus durch die Dramatiker Jommelli-Traëtta, Majo und andere auf italienischer Seite, durch Gluck auf deutscher Seite darstellt. Aber diese Charakteristik besteht auch noch bei Mozart, im wesentlichen in jener Zusammenstimmung des Gefühlsgehaltes der Dichtung und der Musik,

---

[1]) A. a. O. S. 86.

[2]) Kretzschmar, Führer II, 1, S. 223.

[3]) Kretzschmar a. a. O. S. 213.

die auf einer wesentlich gefühlsmäßigen Apperzeption beruht. Ihr gegenüber behauptet die Charakteristik, die auf Analogien zum Außenleben begründet ist, nur eine sehr zweite Rolle, und überall mehr im Komischen als im Tragischen. Von der Oper aus ging diese Enthaltung von tonmalerischer, tonsymbolischer und gefühlsbezeichnender Charakteristik auf die Kirchenmusik über, auch auf die Passionen und Oratorien. Welch ein Unterschied etwa in der Anlage zwischen den Passionen Bachs und Grauns »Tod Jesu«! Man lese die einschlägigen Abschnitte in Kretzschmars Führer (II, 1), um zu sehen, wie stark diese Art des Bezeichnens auch in der kirchlichen Musik nachläßt. Indessen hat die Tonmalerei für sich eine gewisse Bedeutung behauptet; sie nahm sogar zeitweilig, von Bendas Melodramen aus, mit Haydns »Schöpfung« und »Jahreszeiten« einen gewissen Aufschwung. Aber alles in allem genommen war die Zeit der Tonmalerei und vor allem die der Tonsymbolik vorüber. Sie haben in Schütz' und Bachs Werken ihre Klassizität und ihren Höhepunkt erreicht.

Diese Ausführungen erklären, daß der Beispiele für die Tonsymbolik und insbesondere selbst für die so stark verbreitete, so tief in unser Bewußtsein verankerte Vorstellung: hoch-tief, in der neueren Vokalmusik nicht allzu viele sind. Es gehören hierher Beethovens »Ihr stürzt nieder, Millionen« und »Über Sternen muß er wohnen«. In Schuberts Liede »Letzte Hoffnung« (Winterreise Nr. 15) steht eine feine und ergreifende auf Tonmalerei basierte Verdeutlichung des Abfallens des letzten Blattes vom Baume als das Symbol des trostlosen Unterganges auch der letzten Hoffnung. Dann finden sich feine Züge in Rob. Schumanns »Hebräischen Gesängen«. Ferner wäre anzumerken die Skala in den Faustszenen »Wer immer strebend sich bemüht«. Voll tiefster Symbolik ist, den Worten Goethes angeschlossen, der dritte Teil dieser Szenen: Fausts Verklärung. Für die Gesänge des Pater Ecstaticus deutet sich die Begleitung aus der Vorstellung des Auf- und Niederschwebens als Symbol der Verklärung.

Wir verlassen nun das Gebiet der tonmalerischen Symbolik, und wenden uns derjenigen zu, die sich ausschließlich allgemeiner und freier Charakteristik bedient, ohne Analogien anzurufen. Ihre Eigenart im Schaffensakt wie in der Apperzeption ist bereits behandelt worden. Daß die Musik nun die Fähigkeit in der Tat besitzt, auch ohne jede Analogie, auf der die bisher behandelten symbolischen Bildungen beruhten, ein Abstraktes zu veranschaulichen, ja selbst einen Gedanken, dessen ist die Geschichte der Musik Beweis und die Bachs vorzüglich. Ästhetisch stehen wir hier allerdings vor einem nicht minder dichten Vorgange, wie dem, der uns den Einblick in die Beziehungen des Sinnlich-Schönen zum Charakteristischen verwehrte.

Ebensowenig wie verstandesmäßig erfaßt und in Worten ausgedrückt werden kann, warum diese oder jene melodische Phrase dieses oder jenes Gefühl gut bezeichnet, ebensowenig wie jemand sagen kann, warum die Motive Wagners das Gefühlsleben seiner Gestalten so plastisch eröffnen, ebensowenig kann intellektuell erfaßt und durch die Sprache fixiert werden, warum gerade diese Tonwendung einem in der Dichtung gegebenen Symbol entspricht. Wer will sagen, warum der in ihrer Glanzzeit so eifrig um sie bemühte Telemann so weit hinter Bach zurück blieb! Warum bezeichnen Bachs Tonbildungen dort, wo die Dichtung vom Kreuzigen spricht, das Symbol der Errettung des Menschengeschlechtes durch Jesus Christus so unendlich tiefer und kräftiger als die der Werke dieses Stils anderer Meister? Aber kann die Wissenschaft auch hier nicht mehr aufdecken als die gröberen Züge: Rhythmik, Tempo, Dynamik, Kolorit, bleiben ihr die feineren Einzelheiten dieser Symbolik auch unzugänglich, sie kann ihre Existenz nicht in Abrede stellen.

Bereits das Madrigal des 16. und die kirchliche Musik des 17. Jahrhunderts war in der freien analogiebaren Symbolik bis an die äußersten Grenzen gegangen, die solchen musikalischen Äußerungen gezogen sind, ja sie hatte sie sogar mehrfach bereits überschritten. Konstatieren wir zunächst ein Vergehen dieser Art in Orlando di Lassos Madrigalen [1]). Dieser Meister gibt hier seiner mit dem Alter zunehmenden Abneigung gegen die Antidiatonik dadurch Ausdruck, daß er »chromatische Neubildungen und dergleichen«, wie die Folge H-Dur, H-Moll, Fis-Moll, Cis-Moll, mit Vorliebe auf Worte wie *cangiar l'usato, nemico, error, distorto* usw. anbringt. Es ist hier also der Gedanke der Mißbilligung der chromatischen Schreibweise durch Töne versinnbildlicht. Dem Hörer ist zugemutet, diese chromatischen Neubildungen als Verspottung der Chromatik und somit ihrer selbst anzusehen. Gewiß der höchste Grad der Verstiegenheit, den die Tonsymbolik erreicht hat! Dieser grellen Spannung und Verkennung des musikalischen Ausdrucksvermögens ließen sich noch andere derselben Epoche und desselben Stils nachweisen. Begnügen wir uns zu zeigen, daß selbst der größte deutsche Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, Schütz, solche Ausschreitungen der Vergangenheit übernommen und somit gut geheißen hat. Der Versinnbildlichung des Gedankens »Denn Gottes Güte währet ewiglich« durch hohe Trompetenklänge war bereits eine Kühnheit besonderer Art, denn koloristische Mittel wurden damals noch nicht in den Dienst der Charakteristik gestellt. In unserem Falle

[1]) *V Libro de Madrigali* a. 5. v, und die *Madrigali* a, 4, 5 e, 6 von 1587. Vgl. Sandberger, Einleitung zu Bd. II der Ges. Ausgabe S. XXIV.

sind die Beziehungen durchaus klare, und ihm stehen andere Stellen zur Seite, gegen die Einwendungen nicht erhoben werden können. Indessen kommen doch auch nicht wenige tonsymbolische Wendungen vor, die einmal selbst unsere heutigen an ganz andere Dinge gewöhnte Ohren verletzen, dann aber eine solche Unklarheit der verstandesmäßigen Beziehungen aufweisen, daß sie in Gefahr laufen, überhaupt unverstanden zu bleiben. Im 127. Psalm ist der Gedanke »Wenn der Herr die Stadt nicht bewacht, ist die Wache des Stadtwächters vergeblich«, so in die Musik einbezogen, daß das Horn über den Vokalstimmen einigemale, den Rhythmus störend, einen einzelnen Ton hineinbläst, die Stimmen sich aber in ihren Gängen nicht stören lassen. Was besagen will: der Hornruf ist vergeblich[1]). Eine höchst bedenkliche, ja verwerfliche Bildung, da sie einmal auf Kosten der musikalischen Schönheit zustande gebracht ist, dann aber für den Hörer intellektuell vollständig unverständlich ist. Ich kann in ihr nur eine gefährliche Spielerei finden. Und schlimmer noch steht es um diejenigen Tonkomplexe, die überhaupt Kenntnisse voraussetzen, welche außerhalb der Musik liegen. Geht doch Schütz einmal sogar so weit, bei seinen Hörern ein Stück Musikgeschichte als bekannt anzunehmen und zwar in dem zweiten Teile der *»Symphoniae sacrae«* von 1647, in der Motette: »Freuet euch des Herrn«, zu den Worten »Singt dem Herrn ein neues Lied«. Hier erscheint ganz unerwartet ein Tremolo der Geigen. Dieses war bekanntlich ein kurz zuvor von Monteverdi erfundenes, und im Accompagnato angewandtes Mittel, heftige Affekte zu schildern. Hier aber erscheint es nicht in dieser Funktion, sondern den Gedanken zu veranschaulichen, daß dem Herrn eben ein neues Lied gesungen werde. Einem neuen Lied frommt aber eine neue Weise der Vertonung. Schütz setzt also voraus, daß seine Hörer die Entstehungsgeschichte dieses Geigentremolos kennen, und wissen, daß es eine neue Erfindung sei, und überdies noch, daß sie sich dieser ihrer Wissenschaft in dem gegebenen Moment erinnern. Nun könnte man einwenden, diese Beziehung der Töne zum Text brauche ja gar nicht bemerkt zu werden. Das ist aber nicht der Fall. Wird sie nicht bemerkt, so bleibt etwas Unverständliches zurück. Das Tremolo ist nämlich als musikalisches Ausdrucksmittel hier durchaus fehl am Platz und erhält seinen Sinn eben erst durch seine symbolische Bedeutung. Sie ist also hier durch eine Beugung des musikalischen Elementes, ja durch eine musikalische Widersinnigkeit gewonnen. Ganz ähnlich hatte bereits früher die

[1]) Vgl. Pirro »Schütz« S. 216, der, wie Leichtentritt Motette S. 346, diese Symbolik nicht als Ausartung betrachtet.

Motette und das Madrigal des 16. Jahrhunderts den Begriff: neu durch Chromatik angedeutet, eben aus dem Gesichtspunkte heraus, daß die Chromatik damals in der Musik etwas neues war. Eine ähnlich verfehlte Symbolik enthält dann Luca Marenzios bekanntes Madrigal »*O voi, che sospirate*« im zweiten Buche der Madrigal a. 5. v. Der Dichter ruft den Tod an, er möge doch einmal seine alte Weise ändern, er solle aufhören zu betrüben, befreien solle er statt zu trennen. Dieser neuen Auffassung des Todes als Befreier glaubt der Komponist nur beikommen zu können durch noch nie gehörte Tonfolgen. In der Tat, die Modulationskette von C nach E durch alle B-Tonarten, C, F, B, Es, As, Des, Ges (Fis), H bedeutet ein bisher nicht geübtes Durchlaufen des Quintenzirkels. Aber die Zumutung an den Hörer, er solle diese musikalische Neuerung auf die Stelle im Text beziehen, die von der neuen Auffassung des Todes spricht, ist abgeschmackt[1]. Ich erwähne diese seltsamen Anomalien, weil sie, typisch auch noch für andere ähnliche Bildungen, einen Anhalt dafür geben, daß der auch hier rückwärts gewendete Bach sich zu Tonbildungen symbolischer Natur hat bestimmen lassen, die selbst seine begeistertsten Verehrer als Ausschreitungen zu bezeichnen sich gezwungen sehen.

Hatten wir schon für die an die Tonmalerei angeschlossene Symbolik überall auf den stark betonten Gefühlsgehalt der ihr entfallenden Tonverbindungen hinweisen können, so dürfen wir für die jetzt in Frage stehende Symbolik geradezu behaupten, daß sie sich aus dem gefühlsqualitativen Inhalt der Stelle sozusagen loslöst. Bach gibt, wo keine Analogien statthaben, den Gefühlsinhalt der Dichtung noch viel intensiver als dort, wo Analogien herrschen. Wenn also das Symbol lautet: festes Gottvertrauen, so geht er regelmäßig aus von der innigen Freude, die dieses Gottvertrauen einschließt. Er ergreift zuerst den Affekt der Freude, und zwar sehr häufig durch Tonfolgen, die er regelmäßig gerade für diesen Affekt bevorzugt. Die französische Schule und Wolfrum sprechen von »Freudenmotiv«. Aus den Tonreihen der Freude wächst dann die symbolische Akzidenz hervor. Die Musik bedeutet dann festes Gottvertrauen. Wir wollen nun diese Verquickung von Gefühlscharakteristik und Symbolik noch an einigen Beispielen Bachscher Musik des näheren erläutern. Die tiefe und weittragende Symbolik der Matthäuspassion ist weit besser als von den Franzosen von Heuß[2] in den Einzelheiten aufgedeckt und besprochen worden. Man braucht sich seinen Auslegungen nicht

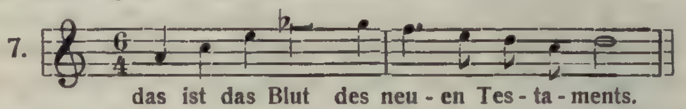
---

[1]) Vgl. Kroyer a. a. O. S. 136.

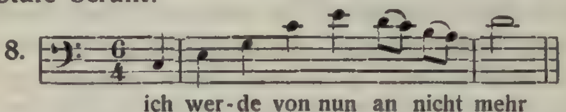
[2]) Matthäuspassion.

durchweg anzuschließen und wird sie doch als durchweg geistreich und anregend bezeichnen. Aber auch Heuß betont die tonmalerische Qualität der Bachschen Tonphrase im allgemeinen und ihre symbolische im besondern doch zu stark, so daß sich schließlich der Eindruck auftut, sie sei nichts anderes und nichts besseres, als eine geistreiche Interpretation des Textes und seines symbolischen Inhaltes, ihr gefühlsqualitativer Gehalt aber eine untergeordnete Nebensache. Ich bin sicher, daß Heuß diesen ebenso gut einzuschätzen weiß wie sein Lehrer und Meister Kretzschmar. Dafür sprechen mehrfache Äußerungen, über das Buch verbreitet, so wenn er beispielsweise die wie überall tiefgründige Ausdeutung des Schlußchores des ersten Teiles des Werkes mit den Worten schließt: »Doch genug. Zuletzt ist es am besten, man läßt diesen herrlichen Chor ganz rein auf sich wirken.« Oder wenn er gegen die französische Schematisierung der Themenbehandlung Bachs angeht oder auf einzelne Schönheiten und ihren gefühlsmäßigen Inhalt hinweist. Aber er tut das eben leider nicht überall dort, wo es am Platze, und er spricht vielfach ausschließlich von dem deskriptiven Elemente, als ob eben nur dieses, nicht aber auch gleichzeitig ein gefühlsqualitatives vorläge. Dem gegenüber möchte ich betonen: es gibt keine charakterisierende und keine symbolisierende Musik Bachs, die nicht gleichzeitig als eine gefühlsmäßige erfunden ist. Was oben von der der Tonmalerei angeschlossenen Symbolik nachgewiesen wurde, daß sie nämlich auch eine gefühlsinhaltliche ist, das gilt auch für die auf analogieloser Charakteristik ruhende Symbolik, von der wir jetzt handeln. Auch ihre Tonkomplexe sind in erster Linie Gefühlsträger. Damit sei nicht in Abrede gestellt, daß nicht die symbolisierende Zweckbestimmung hie und da überwiegt. Gewiß sind solche Fälle nachweisbar, wie wir sogleich erfahren werden. Aber nirgends ist die Gefühlsqualität zurückgedrängt oder gar ganz aufgehoben. Eines der wichtigsten Symbole der Matthäuspassion ist das der Einsetzung des Abendmahls. Bachs Phantasie, sowie sie gerade in diesem Werk vorzugsweise von sichtbaren Vorgängen der Passionsgeschichte bestimmt wurde, so daß man es als dem Drama angenähert betrachtet, konnte sich hier, an diesem »inhaltlichen Höhepunkt«, nicht damit begnügen, durch eine lediglich gefühlsgesättigte Musik zu wirken, oder sich gar auf die Halbmusik des Secco zurückzuziehen, wie das viele andere Komponisten vor und nach ihm getan haben. Es lag in Bachs Eigenart, daß er auch hier die Grenzen der Musik sehr weit zog, daß er sie tief in die Symbolik hineinführte, wie sie der Passionstext enthält. Er wollte die Sendung des Gottessohnes zur Erlösung des Menschengeschlechtes in Tönen symbolisieren und gleichzeitig die Ausbreitung

des Glaubens über die ganze Welt. Er hat das für dieses Arioso in der wunderbarsten Weise erreicht durch die Einstellung und thematische Verwendung zweier Themen, von denen das erste in einem aufsteigenden Septimenakkord besteht:



das zweite, noch stolzer, auf den Dreiklangsschritten des Dur-Akkordes der ersten Stufe beruht:



Ferner entfällt den Worten »Trinket alle daraus« eine Tonbewegung (Nr. 9), die durch alle Stimmen bis in den Baß wandert und schließlich das ganze Arioso so erfüllt, daß die Analogie zwischen der Verbreitung der Tonformel über das Stück und derjenigen des Glaubens über die ganze Welt auftaucht. Das erste Motiv, das der Dreiklangschritte, gehört der freien Charakteristik an, ist durch kein Bild eingegeben. Dieses dagegen beruht auf einer ganz leichten tonmalerischen Inspiration, die aber vom Hörer kaum bemerkt wird. Das Thema (Nr. 9) ist auf die Vorstellung der Fortbewegung, des Sich-Verbreitens zurückzuführen. Wir haben es hier hauptsächlich mit jenem Thema zu tun: worin beruht seine symbolische Kraft? Die Dreiklangschritte aller Tonstufen, besonders aber der ersten, gelten dem 17. Jahrhundert bereits als der Ausdruck eines besonders Bedeutungsvollen, Großen, Wichtigen. Die venezianische sowie die römische Oper[1]) verwenden sie in diesem Sinne. Auch Bach selbst symbolisiert in den Kantaten wiederholt mit Dreiklangschritten der Singstimme den Begriff der Größe, der Macht, des Stolzes, und kombiniert ihm das Gefühl des Trostes und Vertrauens[2]). Hier aber genügt diese Eigenschaft des Themenbaus als eines Großen, Stolzen allein noch nicht, um zu erklären, worin seine symbolische Kraft besteht. Diese erklärt sich vielmehr mit aus dem Gefühlsinhalt des Gesamtpassus. Heuß[3]) meint, Bach habe hier das Rezitativ verlassen und zum Arioso gegriffen, weil er bekunden wollte, daß »der Musiker bei

[1]) Vgl. Kretzschmar, Die venezianische Oper, Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1892, und meinen Aufsatz »Cavalli« in den Monatsheften für Musikgesch. 1893, ferner meine Studien zur Gesch. der ital. Oper Bd. I. Offenbar liegt hier eine Nachwirkung der dem Mittelalter geläufigen Symbolik der Zahlen 7 und 10 vor. Siehe Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters usw. S. 105 und 114 ff.

[2]) Vgl. Pirro a. a. O. S. 50 ff.

[3]) A. a. O. S. 66.

Stellen, die übersinnlich großartige Gefühle und Vorstellungen wecken sollen, zu den eigensten Mitteln der Musik« greife. Ausgezeichnet, wenn man unter »eigensten Mitteln« Gestaltqualität versteht, eine innigste Verbindung von Sinnlich-Schönem und Charakteristischem, eine gefühlserfüllte Musik. Sie, die kein Wort und keine Sprache erklären kann, sie ist auch ein wesentliches Element der Symbolik. Diese Musik gelangt zu dem Begriff der Gottesgesandtschaft Christi und der Weltreligion, indem sie uns in sein Inneres blicken, und die Vorgänge des Augenblicks fühlen läßt, wo er das Wort der Einsetzung an die Jünger richtet. Gehoben von der Größe seiner Mission richtet sich der Heiland stolz auf, und sieht seherisch in die weite Ferne. Und trotz alledem: welche Demut, welche Milde! Die Musik ergreift mit jenem Motiv das Gefühl des seherischen Stolzes. Auch das zweite Motiv (Nr. 9), das der Verbreitung zur Weltreligion, ist gefühlserfüllt, kann man ihm auch keinen bestimmten Affekt zusprechen, wie dem anderen das des seherischen Stolzes, so wirkt es doch im Zusammenhange und Flusse des Ganzen gefühlsmäßig. Freilich überragt seine Bestimmung als symbolisches Motiv den gefühlsinhaltlichen Wert, und sogar in solchem Grade, daß es ohne das Verstehen seiner geistigen Beziehung zum Symbol des Bibelwortes überhaupt nicht recht verständlich ist. Hier liegt eine der Stellen vor, wo eine rein gefühlsmäßige Apperzeption unzulänglich bleibt und ihre Ergänzung finden muß durch das Verstehen der symbolischen Funktion. Gleich der Anfang:



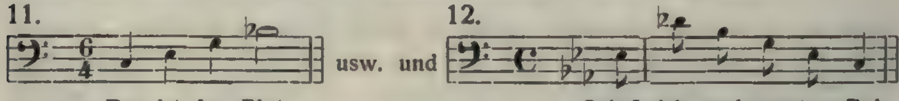
hätte wohl anders gelautet, wenn er nicht eben symbolisch gemeint war, nicht inspiriert wäre von der Vorstellung des Sich-Verbreitens, des Fließens. Rein tonsinnlich angesehen ist das Motiv, hier wie in den Wiederanführungen, nicht eben bedeutend. Wer also seine symbolische Funktion übersieht, wird sich wundern, wie Bach gerade zu dieser Bewegung gekommen ist. Daß beide Themen in dem angegebenen Sinne aufgefaßt werden sollen, erhellt überdies aus ihrer Wiederanführung, dort wo der Text auf dieselben Symbole wieder zurückgreift. So erscheint das Motiv des seherischen Stolzes und der Sendung Christi als Erlöser dort, wo der Sopran auf die Frage Pilati: »was hat er denn Übles getan?« antwortet: »er hat uns allen wohl getan«, die Erscheinung und das Wirken des Herrn zu bezeichnen[1]). In gleicher Eigenschaft steht es im Basse der Arie »Sehet, Jesus hat

[1]) Eulenburg S. 293; Ges. Ausg. S. 193; Heuß a. a. O. S. 128—129.

die Hand uns zu fassen ausgespannt« [1]). Es ist auch hier frei charakterisierend und symbolisch zugleich und besagt, daß der Gekreuzigte die Menschheit zu erlösen ihr die Hand hinhält, die sie nur zu ergreifen brauche, der Erlösung teilhaftig zu werden. Eine *tonmalerische* Bezeichnung der ausgestreckten Arme, die Heuß in dieser Wendung des Motivs



erkennen will, kann ich in ihr *nicht* finden. Man müßte dann auch für ihre *erste* Anführung in der Abendmahlsszene an Tonmalerei denken, was bisher noch niemandem beigefallen ist. Der *Text* will nichts anderes geben, als ein Symbol. Daß die Tochter Zion auf eine Veränderung der körperlichen Stellung des Gekreuzigten hindeutet, ist durch nichts begründet, und selbst wenn wir annehmen, der Dichter habe an ähnliches gedacht, und Bach ebenfalls, so hat doch sein Feingefühl diese Andeutung musikalisch einzubeziehen wohl vermieden. Hier an dieser Stelle kann *allein* die Symbolik herrschen. Die Tonmalerei eines äußerlichen Vorganges würde die Erhabenheit der Betrachtungen gefährden. In der *Schlußszene*, und nach der Kreuzesabnahme, in dem berühmten Arioso *»Am Abend, da es kühle war«* [2]) und im Schlußchor [3]), mehrfach im Baß, wird die *Umkehrung* des Motives, in der abwärtsgerichteten Bewegung, der Stimmung zum Ausdruck, welche die Dichtung mit den Worten gibt: »Sein Leichnam kommt zur Ruh«. Eine Beziehung zu den korrespondierenden *auf*steigenden Schritten des Einsetzungsmotives, die Heuß behauptet, will ich nicht in Abrede stellen. Man vergleiche:



Aber das aufsteigende Motiv war symbolisch *und* gefühlserfüllt, das absteigende hingegen scheint mir lediglich der Gefühlssphäre zugehörig, und nicht wie Heuß meint, auf *dasselbe* Symbol hinzuweisen. Es geht doch wohl nicht an, die auf- und absteigende Formel auf dasselbe Symbol zu beziehen; dagegen ist es durchaus natürlich, den Gefühlsgehalt beider Motive als einen gleichen oder doch ähnlichen anzunehmen. Dort war es die in aller Größe und Kraft wirkende *Milde* des Herrn, die den Gefühlsgehalt ausmachte, hier herrscht die

---

[1]) Eulenburg S. 351; Ges. Ausg. S. 234.
[2]) Eulenburg S. 368; Ges. Ausg. S. 251.
[3]) Ebenda S. 399; Ges. Ausg. S. 272.

mit Trauer gemischte Befriedigung um die Ruhe, in die der Herr eingegangen. »O schöne Zeit! O Abendstunde!«

Ganz ähnliche Beziehungen zwischen Gefühlsgehalt und Symbolik herrschen in einer Reihe wichtiger und viel verwendeter Motive der Bachschen Vokalmusik. Da ist zunächst dasjenige, das man gern mit Jesusmotiv bezeichnet. Es erscheint allemal dort wo von Jesu Wirken die Rede ist. Es sind die bekannten in Sekunden ab- oder aufsteigendenDuolen: , oder . Diese Bewegungen sind gewissermaßen unmittelbar aus dem Gefühlsleben des Heilandes herausgehoben. Heuß[1]) spricht die Milde als den Grundzug aller dieser Themen an, ich möchte hinzufügen die Güte, die Liebe überhaupt. Nur die rhythmische Gestaltung des Motivs ist festgelegt, die klangliche aber eine so freie, daß sowohl die Gefühlsgehalte nuanciert als auch die symbolischen Funktionen ungezwungen eingefügt werden können. Das Motiv besitzt eine große Elastizität. Ohne den Grundzug seines gefühlsinhaltlichen Charakters aufzugeben, kann es einer Reihe von Schattierungen desselben Gefühls gerecht werden, und damit auch mehr als einem Gedanken, mehr als einem Sinn symbolisch entsprechen. Dort wo die Bewegung ganz langsam, kontinuierlich, ohne jede Rückung ansteigt oder sich herabsenkt, dort wo die Schlußnote der ersten und die Anfangsnote der zweiten Duole auf gleicher Tonstufe bleiben: da ist die Beziehung zum Begriff des göttlichen Erbarmens und der Erlösung besonders klar gegeben. In dem Arioso der Matthäuspassion »Sehet Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt«, dessen soeben Erwähnung geschah, fällt das Motiv überdies den Worten: Erbarmen und Erlösung zu[2]). Ein Schluß von diesen Wendungen auf ähnliche, an anderer Stelle, ist nicht nur zulässig, sondern geradezu zwingend. In der Arie: »Mache dich mein Herze rein« derselben Passion ist die Verwendung eine besonders schöne, und als Symbol leichtfaßliche, bei den Worten: »Laß Jesum ein«. Bachs Musik, ihres Wesens sich bewußt, nimmt also ihren Ausgang vom Gefühl, vom Glücksgefühl des gläubigen Christen, der Jesum in sein Herz eingelassen hat, vom Gefühl des Friedens und der Liebe zugleich. Von diesem Gefühl aus auf das Symbol der göttlichen Gnade zu schließen, die sich zum menschlichen Herzen herabsenkt, bedarf es nur einer leichten und naheliegenden Verstandesoperation. Leichte Nuancierungen der Be-

[1]) A. a. O. S. 130.

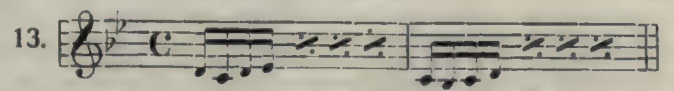
[2]) Eulenburg S. 353; Ges. Ausg. S. 234; Heuß S. 148.

ziehungen des Gefühlsgehaltes zum Symbolischen ergeben sich gerade für unser Motiv vermöge seiner Biegsamkeit. So ist ihm dort, wo es zum ersten Male in der Matthäuspassion erklingt, in der Antwort Jesu auf Judas' Frage[1]), die Charakteristik der Liebe des Herrn, die auch dem Verräter vergibt, maßgeblich, also die eines Gefühls. Über dieses hinaus besteht aber eine symbolische Andeutung des Gedankens, daß die göttliche Gnade auch dem Feinde verzeiht. In dem Duett nach der Gefangennahme des Herrn: »So ist mein Jesus nun gefangen«[2]) ist unser Thema vor allem Gefühlsinkarnation, und zwar Inkarnation des Gefühls des Mitleids seiner Anhänger, die sich zunächst in den gebundenen Gängen der Solostimmen und der kurzen Chorrufe bezeugt hatte, dann aber bei den Worten: »Mond und Licht ist vor Schmerzen untergangen«, also für den Höhepunkt des Affektes, die uns bekannten Duolen benutzt. Die weiche, wehmütige Stimmung geht mehrfach durch die herbe Harmonie in scharfen Schmerz über, der sich alsdann in der Musik zu den Worten: »Sie führen ihn, er ist gebunden« noch höher steigert. Symbolik hat Bach wohl auch hier beabsichtigt, aber doch wohl erst in zweiter Reihe. Er hat aber doch immerhin mit diesem Thema versinnbildlicht, daß es Gottes Sohn ist, den die blinde Menschheit verkennt. Anders ist die Anführung unseres Motives als Aufwärtsbewegung der Streicher am Schlusse des Mesuré: »In dieser Nacht werdet ihr euch alle ärgern an mir«; eine vor allem symbolisch gemeinte[3]). Die Worte: »Wann ich aber auferstehe« lassen keinen Zweifel, daß Jesus als Herrscher der Welt, wie Heuß[4]) meint, hingestellt ist, und mit ihm der Gedanke des Aufstieges seiner Lehre zur Weltreligion. Das Tiefsinnige, Wundersame besteht darin, daß den stolz anstrebenden Tönen die milde Rhythmik des Jesusmotivs vermählt ist und damit das ihm eigenste Gefühl der Milde und alles umfassenden Liebe. Symbolisch bedeutet das: Christi Religion wird die Welt gewinnen durch Milde und Güte. Die großartigste Verquickung von Gefühlscharakteristik mit Symbolik hat aber Bach im Einleitungschor zur Johannespassion: »Herr unser Herrscher« niedergelegt. Kretzschmar[5]) bezeichnet ihn als eines der »eigentümlichsten und gewaltigsten Karfreitagsgebilde«. Sein Hauptreiz beruht in dem restlosen Aufgehen der gefühlsmäßigen und symbolischen Elemente im ganzen. Kretzschmar hat den schmerzlichen Grundzug dieses Preises des Herrschers, »dessen Ruhm in

---

[1]) Eulenburg S. 79; Ges. Ausg. S. 44.
[2]) Eulenburg S. 138; Ges. Ausg. S. 88.
[3]) Eulenburg S. 89; Ges. Ausg. S. 50.
[4]) A. a. O. S. 72.
[5]) Führer II, 1 S. 71.

allen Landen herrlich ist«, treffend hervorgehoben. Er ist nicht nur in den klagenden Wendungen der Flöten und Oboen niedergelegt, sondern bestimmt auch die anderen Themen und ihre Verwendung. Da erscheint jenes in Quarten und Synkopen bewegte Thema, das bei Bach die Vorstellung der Kreuzigung in der Passion überhaupt begleitet. Es ist auch hier symbolisch gedacht. Aber diese Tonfolgen sind allein und für sich vollauf wirksam, ohne daß sie verstandesmäßig auf diesen Vorgang bezogen, also als Symbole erkannt würden, den Schmerz der Gläubigen und Christi Leiden und Sterben wiederzugeben. Und ähnlich verhält es sich mit den anderen Motiven. Ohne leugnen zu wollen, daß auch ihnen die Absicht einer Versinnbildlichung beigemessen ist, muß doch eine so einseitige Bewertung nach dieser Seite hin, wie sie Schweitzer beliebt, mit Entschiedenheit zurückgewiesen werden. Liest man die unserem Chor gewidmeten Seiten[1]), so hat man den Eindruck, daß die Apperzeption hier ganz vorzugsweise intellektuell zustande komme, indem die symbolischen Beziehungen erkannt würden. Das ist aber eine Verkehrung des wahren Verhältnisses. Auch Kretzschmar, nachdem er die Symbolik des Kreuzigungsmotives erwähnt, verwahrt sich, scheint mir wenigstens, gegen die Unterstellung, daß diese Symbolik irgendwie den künstlerischen Wert ausmache. Als Kunstwerk betrachtet ist ihm der Prolog der Johannespassion »eine der großartigsten Leistungen«. Ich möchte hinzufügen, als gefühlserfülltes Kunstwerk. Im einzelnen hat Kretzschmar übrigens der symbolischen Beziehungen doch zu wenige anerkannt. Ich erkenne, hierin mit Schweitzer einig, in den wogenden Sechzehnteilen der Violinen:



die symbolische Andeutung der göttlichen Natur Christi und seiner Mission. Wenn dort, wo es später heißt: »Zeige uns, daß du der wahre Sohn Gottes bist auch in der größten Niedrigkeit« die Tonfiguren von den Violinen in die Bässe hinabsinken,



so beruht diese, von Kretzschmar zugegebene Versinnbildlichung der Niedrigkeit, auf der Verknüpfung des Gedankens der Göttlichkeit Christi mit den oben zitierten Violinwendungen (Beispiel Nr. 13). Bedeutete jene in sich nichts, so wäre auch dieses Sinken aus den Violinen in den Baß symbolbar. Kretzschmar müßte also, wenn er die

[1]) A. a. O. S. 256 ff.

Symbolisierung des Begriffes: Niedrigkeit zugesteht, auch den wogenden Formeln der Violine symbolische Eigenschaft zuerkennen. Es ist übrigens ein, so weit ich übersehe, vereinzelt dastehender Fall, daß an eine symbolische Tonqualifikation noch eine zweite lediglich durch die Tonlagenveränderung angeknüpft wird. Die Verstandesprozesse, die hier vorausgesetzt werden, sind ziemlich verwickelte und ich fürchte, daß sie sich nur im Kenner, nicht aber im naiven Hörer vollziehen werden. Nach Schweitzers Auffassung blieben dem armen Hörer dann nur die durch Anschauung vermittelten sinnlich schönen Tonfolgen, da sie — für ihn — keinen Gefühlsgehalt besitzen. Schließlich muß ich Schweitzer zustimmen, wenn er in dem Orgelpunkte auf G Symbolik wittert. Ob er aber gerade den Gedanken der Unendlichkeit deckt, scheint mir nicht ganz sicher.

Die Tonsymbolik der Kantaten Bachs beruht auf einer Behandlung, die etwa der des Jesusmotivs in der Passion entspricht. Wir wissen aus den Forschungen Schweitzers und Pirros, daß Bach hier wie in den Choralbearbeitungen denselben Gefühlsvorgängen ähnliche Tonfolgen sich entsprechen läßt, die in ihren rhythmischen oder klanglichen Grundzügen immer wiederkehren, aber eben nur in den Grundzügen. Von einer durchaus kenntlichen und für alle Fälle festgelegten Bezeichnung von Gefühlen oder gar Vorstellungen und Begriffen ist keine Rede. Diese Tonformeln in den Kantaten — von den tonmalerischen abgesehen, die bereits besprochen worden — sind durchaus aus dem Gefühl heraus geschaffen, den die textliche Unterlage oder in den Choralbearbeitungen der Choral und das Kirchenlied, an die Hand geben. Bach wäre kein Künstler, sondern ein Handwerker, wenn er nicht eben aus einer seelischen Bewegung heraus schüfe. Bei ihm wie bei jedem wahren Künstler ist die Phantasie von einer seelischen Erregung in Tätigkeit gesetzt. In der absoluten Musik ist diese Erregung bereits in künstlerische Scheinhaftigkeit übergegangen, wenn die Phantasie zu arbeiten beginnt. Die realen Gefühle bleiben außerhalb des Kunstschaffens. In den einer Dichtung zufallenden Tonäußerungen gehört die psychische Erregung von vornherein der Scheinhaftigkeit an. Diese Eindrücke der Dichtung auf die Musikphantasie entbehren jeder Realität. Sie sind von vornherein scheinhafte, nicht reale. Die Schwäche der Programmmusik beruht darin, daß hier die Gefühlsprozesse keine künstlerische Darstellung erfahren haben, bevor sie in die Musik eingegangen sind. Auch Bach kann außerhalb der absoluten Musik nur aus dem ästhetischen Gefühl heraus geschaffen haben, das ihm die Dichtung zuführte. Indessen führen, wie ich oben erwähnte, die poetischen Vorlagen der Bachschen Kirchenmusikdichtung, wie Bibel-

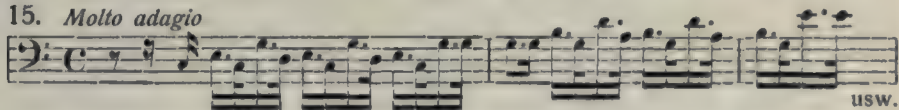
text, einen starken außerästhetischen Gehalt, namentlich religiöse Gefühle. Es wurde bereits oben erörtert, daß es Bach vor allem darauf ankommen mußte, diese zu veranschaulichen, und wir haben gezeigt, wie stark dieses Bedürfnis seinen Stil bestimmt hat. Dasselbe Bedürfnis der lebhaften Veranschaulichung dieser religiösen Gefühle hat auch seine eigentliche Kompositionstechnik nach der Seite hin beeinflußt, daß er, um sich seinem Hörerkreis verständlich zu machen, für dieselben Gefühlskomplexe oder dieselben Versinnbildlichungen immer wieder ähnlich gestaltete Tonformeln anführt. Man erwäge, daß der Hörerkreis Bachs in der ganz überwiegenden Majorität aus seinen Parochialen bestand, und einigen Leipziger Kunstfreunden anderer Parochien, daß er es also im wesentlichen mit immer denselben Personen zu tun hatte. Da lag es denn nahe, diese Veranschaulichungen religiöser oder seelischer und symbolischer Natur an ihnen bereits in diesem Sinne bekannte Motive anzuknüpfen, also bestimmten Gefühlen und Gedanken immer wieder mit ähnlichen Tonkomplexen nachzugehen. Der nichtmusikalische oder schwach musikalisch Begabte, dem die Eigenkraft des musikalischen Melos zu wenig sagte, konnte sich so vermöge einer verstandesmäßigen Operation — ähnlich wie für gewisse Leitmotive der Wagnerschen Musikdramen — die Beziehungen der Töne zu den Worten leichter vermitteln. Schon diese Erwägungen lassen die nicht zu leugnende gleichmäßige Wiederkehr ähnlicher Tongebilde für verwandte Gefühlsvorgänge und für dem Sinne nach verwandte Symbole verstehen. Dieser, den außerästhetischen Veranlassungen verdankten Handhabung der Kompositionstechnik gesellen sich aber noch weitere Umstände, die sie in dieselbe Richtung weisen. Man denke zunächst an den beschränkten Umfang des geistigen Inhalts und der Gefühlskomplexe der Kantatendichtungen. Es sind im wesentlichen immer ähnliche Vorstellungen und Gefühlsbewegungen, denen der Dichter nachgeht. Es kann daher nicht erstaunen, wenn selbst ein so genialer Musiker wie Bach in seiner Motivbildung einer gewissen Gleichförmigkeit verfiel. Wie die Meister damals sich kein Gewissen daraus machten, fremdes thematisches Gut zu entlehnen und ihrem Zweck dienstbar zu machen, so trugen sie auch kein Bedenken, sich selbst zu wiederholen. Hatte Bach einmal eine Formel für besonders gefühlsbezeichnend erkannt, so dünkte es ihm richtig, sie auch immer wieder in mehr oder weniger starker Umbildung in dieser Funktion einzustellen. Endlich: die kompositorische Arbeit Bachs im Dienste der Kirche war eine so große, daß er sie ohne jene Technik gar nicht hätte leisten können. Wir können also für seine Motivbehandlung in den Kantaten im wesentlichen folgende Gründe anführen, die jene Ähnlichkeit erklären: Einmal

das außerästhetische Bestreben, den religiösen Inhalt der Worte zu möglichst kräftiger Anschaulichkeit zu bringen und auch dem musikalischen Unveranlagten zuzuführen. Dann aber die Gleichmäßigkeit, um nicht zu sagen Einförmigkeit der in die madrigalische Dichtung aufgenommenen Gefühlskomplexe und Symbole, die auch die lebhafteste Phantasie zu einer gewissen Gleichförmigkeit des Themenbaus hinführen mußte, endlich aber das Bedürfnis der Erleichterung der technischen Herstellung dieser ungeheuren Musikproduktion. Mit Matthesons und Chr. Krauses durch Konvention festzulegende Musiksprache in dem Sinn, daß einem bestimmten Affekt oder einem bestimmten Begriff eine bestimmte Tonfolge so entspreche, daß der Hörer sie gewissermaßen ablesen könne [1]), hat Bachs Kompositionstechnik nichts gemein. Ferner ist auch hier in den Kantaten die Einstellung der Motive in den Gesamtverlauf in solchem Grade entscheidend, daß diese musikalische Wiederholung der Motive den Genuß selbst dann nicht stört, wenn mehrere Kantaten hintereinander gehört werden, die auf ähnlich gebildeten Motiven beruhen. Die Einstellung der Motive selbst ist bei Bach von solcher Mannigfaltigkeit und von so reicher Abwechslung, daß eine Empfindung von Monotonie nie aufkommt. Überdies vergesse man nicht, daß Bachs Hörer ja nur immer eine Kantate zu hören bekamen, und zwar immer eine auf den Tag und seine kirchliche Bedeutung abzielende. Es ist endlich zu bemerken, daß es sich in der Bachschen Themenbildung nur um Ähnlichkeiten, um Grade der Ähnlichkeit handelt, niemals aber um Wiederanführung von durchaus Gleichem. Niemals hat der Meister eine charakterisierende Phrase für dasselbe Gefühl oder für denselben Vorgang unverändert angewendet. Ich erinnere an die mannigfaltigen Varianten des Jesusmotivs in der Matthäuspassion. So wie es dort in immer anderer Gestalt erscheint, so bedeutet auch jede Wiederaufnahme dieses Motivs in den Kantaten eine Variante. Und diese Umbildung ist überall eingegeben durch den Wunsch nach Charakteristik. Die thematischen Elemente erfahren ihre Abwandlung aus zwei Rücksichten, nämlich einmal aus der auf den besonderen Gefühlsgehalt, dann aus derjenigen nach Versinnbildlichung eines Begriffes oder Gedankens. Und zwar überwiegt auch hier bald diese, bald jene Rücksicht. Aber Gefühlsinhalt führen sie alle, selbst dort, wo der Text das Abstrakte hervorhebt. Das ist der Fall in den Choralkantaten 97, 98 und 111, die das schlichte Vertrauen auf Gottes Güte zum Hauptinhalt haben. Bach aber führt, diesen Begriff zu bezeichnen, die Bildung ein, die man in der neueren Literatur das

[1]) Meine Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 64, 144, 148 und 149.

Thema der Freude zu nennen pflegt und mit ihm das freudige Gefühl des gläubigen Christen. Erst aus ihm löst sich dann jenes Symbol ab. Und so kann man überall innerhalb dieser Ähnlichkeitsthemen sehen, welche Einflüsse gefühlsmäßiger oder symbolbezeichnender Art ihnen maßgebend waren.

Am klarsten nachweisbar sind die jeweiligen Gestaltungen des Themas in ihren Beziehungen zum Text, dort, wo sein Charakteristisches in erster Linie im Rhythmus liegt. Nehmen wir einmal die Tonreihen, die Bach anwendet, wo es sich um ein besonders Feierliches handelt. Er benutzt dann immer den Rhythmus: Aber was in ihm sich abspielt, ist recht Verschiedenes, abgestuft nach dem Gefühls- und symbolischen Gehalt der Dichtung. Innige Freude und lauter Jubel gesellt sich diesem feierlichen Rhythmus in der Arie »Fürst des Lebens, starker Streiter« der Kantate »Der Himmel lacht, die Erde jubilieret« (31 VII, S. 35) und deutet gleichzeitig, versinnbildlichend, auf den »Fürst des Lebens« schon mit dem Hauptthema im Baß:



Dann ist in denselben feierlichen Rhythmus das Gefühl der Beseligung von Christi Erscheinen auf Erden und durch dieses und über dieses hinaus: die Versinnbildlichung der Göttlichkeit Christi hineingebaut durch das nachstehende Motiv der Kantate »Himmelskönig, sei willkommen« (182 XXXVII, S. 23).



Dagegen errichtet sich auf demselben rhythmischen Untergrund eine hochernste, feierliche Stimmung und eine prachtvolle Symbolik des Begriffes: Ewigkeit des göttlichen Wortes in der ersten Bearbeitung der Kantate »O Ewigkeit, du Donnerwort« (20 II, S. 293, erste Komposition, F-Dur).



Ganz besonders reich ist die Skala der Varianten der Gefühle und der symbolischen Elemente, die an das rhythmische Motiv der Ruhe anknüpft: in den Choralbearbeitungen wie in den Kantaten.

Schweitzer[1]) hat eine Reihe solcher Verknüpfungen nachgewiesen. In den gleichen Rhythmus sind dann ferner Tonkombinationen eingelegt, die erhebliche und sofort bemerkliche Nuancen aufweisen. Die Nuance in dem Duett der Kantate »Erschallet ihr Lieder« (172 XXXV, S. 62) bei den Worten »Komm, laß mich nicht länger warten, komm du süßer Himmelswind«



ist ganz Gefühl des Friedens, der Ruhe, und damit und darüber hinaus, Versinnbildlichung der Todessehnsucht in der Vereinigung der Seele mit Gott, diejenige in der Arie »Sei getrost« der Kantate »Weinen, Klagen, Sorgen« (12 II, S. 76) zu den Worten »Sei getreu . . . nach dem Regen blüht der Segen« dagegen setzt dem Gefühl der seelischen Ruhe und dem Gedanken der stillen Gottesergebenheit eine merkliche Nuance der Kraft, des festen Vertrauens, der Hoffnung hinzu:



Die Farbe ist die gleiche wie die in jenem Thema der Kantate 172 (Nr. 18), aber doch merklich nuanciert. Zu diesem Verfahren des Umbildens gehört auch die Bereicherung des thematischen Gehalts durch Gänge und Passaggien im Dienste der Charakteristik. So weist unser Ruhethema einen Einschlag freudiger Begeisterung auf in der skalenreichen Bearbeitung des Baßthemas der Kantate »Lobe den Herrn meine Seele« (143 XXX, S. 49). Sehr häufig kombiniert auch Bach zwei Ähnlichkeitsthemen, wie das der Ruhe mit dem der Freude, und zwar in der Absicht, einerseits das freudige Gefühl des gläubigen Christen zu verstärktem Ausdruck zu bringen, das aus der ruhigen Ergebenheit in den Willen Gottes und der Bereitschaft, zu ihm einzugehen, entspringt, dann aber, um das Symbol der Allgüte Gottes und der Liebe seines Sohnes noch sicherer zu treffen. So vereinigt der erste Chor der Kantate »Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende« (28 V, 1, S. 247) das Freuden- und Ruhemotiv.

Neben diesen Motiven, die, wenn auch reich verändert, immer wiederkehren, geht für denselben Gefühlskomplex und eine gleichgerichtete Symbolik noch zuweilen eine zweite Tonfigur nebenher. So die Legatobindungen in vier Sechzehnteilen der Kantate »Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe« (167 XXXIII, S. 125) auf die Worte »Gnade und Liebe«

---

[1]) A. a. O. S. 378, 379.



oder die ähnliche Bindung in der Arie »Vergib Vater« der Kantate »Bisher habt ihr nichts gebeten« (87 XX, S. 140)



oder die leichtwiegende Bewegung zweier Sechzehnteile im ersten Chore der Kantate »Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe« (25 V, 1, S. 155) auf das Wort Friede.



Schweitzer findet hier überall eine tonmalerische Grundlage, indem er beide Typen als eine Nachahmung ruhiger Wellenbewegungen betrachtet. Für jene viernotigen (Nr. 17 und 20) sehe ich gar keine Beziehung zu diesem Naturvorgang. Für diese (Nr. 21) könnte ich allenfalls eine leichte tonmalerische Inspiration zugeben, die aber vom Hörer gar nicht bemerkt, sondern nur vom Kenner durch Vergleich mit ähnlich lautenden Stellen festgestellt wird, für die der Text ein entsprechendes optisches Bild enthält[1]). Ich hatte bereits erwähnt, daß solche Bildungen für den Hörer tatsächlich in das Gebiet der freien Charakteristik fallen, mögen sie in Wirklichkeit auch auf tonmalerischer Inspiration beruhen, denn diese Inspiration hat eben greifbare tonmalerische Gestalt nicht angenommen.

Das Motiv, das wir in den Passionen als das Jesusmotiv angesprochen hatten, erscheint auch sehr häufig in den Kantaten als Charakteristik des Schmerzes und zwar eines milden Schmerzes. Für schärfere Schmerzgefühle greift Bach mit der vorangegangenen Generation auf Chromatik, übermäßige Intervalle, Sospiri, die sich im Schoße der Motette und des Madrigals, später in Oper und Kantate zu konventionellen Ausdrucksmitteln in diesem Sinne herausgebildet hatten. Das Motiv des milden Schmerzes hingegen ist jener Duolenrhythmus des Jesusmotivs der Passionen. Nur sind hier der Nuancen mehr, und deshalb auch die musikalischen Varianten zahlreicher. Ungemein reich tönt Bach den Grad des Schmerzes ab, indem er die klangliche

[1]) Schweitzer a. a. O. S. 380 und 381. Er zieht die weltliche Kantate »Auf, schmetternde Töne« und die Stelle »Die stille Pleiße spielt mit ihren kleinen Wellen« an, wo die »kleinen Wellen der Pleiße« durch solche Bewegungen illustriert sind.

Bewegung bald für eine gefaßtere Stimmung in Sekundenschritte verlegt, dort, wo der Schmerz aber ein lebhafterer ist, in übermäßige Intervalle, vorzüglich Sekunden und Quarten. Den höchsten Grad des schmerzlichen Leidens, der noch in diesen Duolenrhythmus eingegangen ist, stellt wohl die Arie vor »Ächzen und erbärmlich Weinen« der Kantate »Meine Seufzer, meine Tränen« (13 II, S. 93). Hier tritt die rhythmische Grundlage mit ihrer Betonung der Milde hinter der *klanglichen* zurück, die auf Angst und Sorge abgestimmt ist.

Eine ähnliche Bewandtnis hat es mit dem Freudenmotiv: ♫ ♩ ♫ ♩. Die an dieses gebundenen Gefühle umfassen mehr die heitere Genügsamkeit und freudige Zufriedenheit des gläubigen Christen, und wiederum in reichster Nuancierung. Wo sie sich zur *Ekstase* steigern, herrscht ein ganz freies Ausschweifen in phantastische Passaggien, meist in den Oboen und Violinen[1]). Innerhalb der von diesem Rhythmus beherrschten Tonkomplexe ist einmal die Rolle, die sie gegenüber dem musikalischen Gesamtverlaufe einnehmen, eine variable, dann aber ist die in sie selbst verlegte charakterisierende Kraft eine schwankende. Was wir hier feststellen, das gilt auch mehr oder weniger für alle anderen gefühlsmäßigen und symbolisch erfundenen Wendungen. Schweitzer und Pirro begehen hier mehrfach Irrtümer. Sie sprechen immer *nur* von der *deskriptiven Qualität* des Motivs und übersehen, oder *wollen* nicht sehen, daß ihm überall auch Gefühlsinhalt beiwohnt. Das tritt besonders hervor, wie wir bereits feststellten, bei den tonmalerischen Motiven, ebenso wieder bei denjenigen der *Tonsymbolik*. Dann aber ignorieren sie das Verhältnis des tonsymbolischen Motivs zum musikalischen Gesamtverlaufe. Von ihm ist noch im folgenden zu handeln. Endlich betonen die Franzosen nicht energisch genug die Abstufungen der Intensität des Motivs selbst.

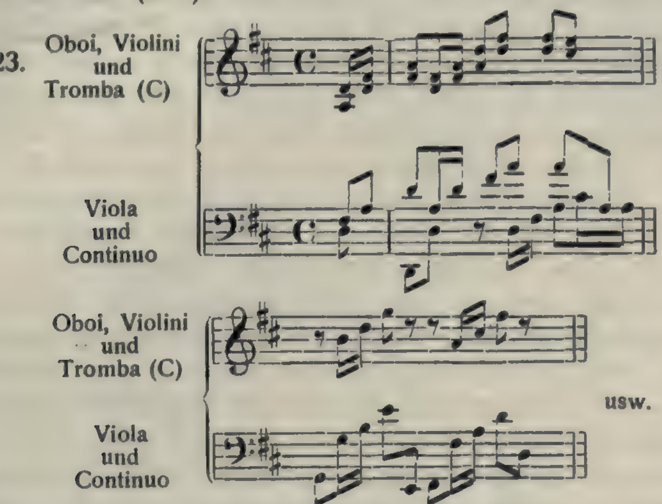
Betrachten wir zunächst die Behandlung *unseres Freudenmotivs* in seiner von dem poetischen Gefühlsgehalt bestimmten Intensität. Es ist überreich an Nuancen. Je lebhafter die Freude, desto kräftiger und energischer die musikalische Bewegung. Man vergleiche bei Schweitzer[2]) die Zusammenstellung der Bässe im Rhythmus des Freudenmotivs. Sie lassen unser Prinzip ganz deutlich erkennen. Aber noch mehr ist es die ganze Anlage d. h. die Bewegung desselben Rhythmus in *den anderen* Stimmen. In der Arie »Erholet euch betrübte Stimmen« der Kantate »Ihr werdet weinen und heulen« (103 XXIII, S. 89) ist eine Fülle von freudig heiteren Bildungen in den Rhythmus des Freudenmotivs hineingelegt. Schon das Ritornell mit

---

[1]) Beispiele bei Schweitzer S. 293 ff.

[2]) A. a. O. S. 392 ff.

seinen kräftigen Dreiklangschritten nuanciert das Gefühl der Freude nach der Seite der Energie hin (Nr. 22a). Dazu treten die kurzen, mehrfach wiederholten Aufsprünge in den Violinen und das Schmettern des Tromba (22b).



Dieser Stimmung angeschlossen ist die Symbolisierung des Gottvertrauens. Den Höhepunkt erreicht das Ganze bei den Worten: »Mein Jesus läßt sich wieder sehen«, wo die in das Freudenmotiv gesenkten Töne noch durch jubilierende Koloraturen in der Singstimme gehoben werden. Wichtiger noch ist die Bedeutung des Motivs für den musikalischen Verlauf des Stückes, also die Bedeutung, die ihm für das Gefühl der ruhigen Freude und das Symbol des Gottvertrauens in der musikalischen Gesamtanlage zukommt. Da tritt es denn bald stark hervor, geht aus dem Baß in die anderen Stimmen über, und reißt sogar die Singstimme mit sich fort. Lehrreich ist hier auch der Eingangschor der Kantate »Nun kommt der Heiden Heiland« (62 XVI, S. 21). Wo die Dichtung mehr eine feierliche Lobpreisung des Herrn und seiner Güte ausspricht, die Freude etwas anderes ist als die des stillen, inneren Glücks, also mehr ein Gefühl triumphierenden Stolzes, da gewinnt das schlichte Freudenmotiv der inneren, ruhigen Glückseligkeit keine führende Bedeutung und bleibt meist auf den Baß beschränkt. Das ist der Fall in der Kantate »Meine Seele erhebt den Herrn«, deutsches Magnifikat (10 I, S. 277) im ersten Chor »Meine Seele erhebt den Herrn«. Selbst die Worte »Unser Jesus freuet sich« nehmen das Freudenmotiv nicht auf. Den Baß nur beherrscht es völlig. Bezeichnend ist dann der erste Chor der Kantate »Herr Gott, dich loben wir« (16 II, S. 175). Er hält sich in seinem ersten Teil bis zu den Worten: »Herr Gott,

wir danken dir« in der Stimmung einer innigen abgeklärten Frömmigkeit, die eine innere Glückseligkeit und erwärmende Freude aus sich erzeugt. Hier bemächtigt sich das Freudenmotiv, das den Baß durchaus von Anfang an beherrscht hatte, schon vom neunten Takt an auch der anderen Stimmen. Mit der zweiten Strophe »Dich Gott Vater in Ewigkeit ehret die Welt weit und breit« erfolgt eine Umfärbung des Gefühls der stillen, heiteren Freude, und dem festen Gottvertrauen gesellt sich die Vorstellung der Unterwerfung des Menschen unter seine Allmacht. Hier herrscht das Erhabene und der Begriff Ewigkeit. Da ziehen sich denn die Motive der Freude wieder ganz in den Baß zurück und erscheinen nur ein einziges Mal wieder in den Mittelstimmen. Und aus dem ekstasischen Schlußchore »Laßt uns jauchzen« (S. 181) sind sie sogar völlig ausgeschaltet. Ebenso feinsinnig wie typisch für Bachs Verfahren ist die Behandlung des Duettes »Wohl mir, Jesus ist gefunden, nun bin ich nicht mehr betrübt« in der Kantate »Mein liebster Jesus ist verloren« (154 XXXII, S. 75). Der erste Teil gehört wieder der erbaulichen stillen Freude, Jesum gefunden zu haben. Daher ein Freudenmotiv im Baß, durchgehend, das auch die Instrumentalstimmen, besonders hervortretend in den Takten 12 und 13 ergreift und im Takt 22—23 vermöge Nachahmung in der Viola in engster Stimmführung auftritt. Der Mittelsatz entwickelt mit den Worten: »Ich will dich mein Jesus nun nimmer mehr lassen, ich will dich im Glauben ständig umfassen« aus jenem Gefühl stiller Freude das Versprechen innigster Hingabe an ihn. Es dominiert in ihm das Symbol der unbedingten Unterwerfung und Hingabe. Zwar ist auch dieses Gefühl dem stillen Glückseligkeitsgefühl des ersten Satzes nahe verwandt, aber das Symbol ist hier in der Dichtung stärker betont. Darum setzt Bach das Freudenmotiv hier ab und begnügt sich mit zwar auch gefühlsinhaltlichen, aber doch stark symbolisierenden Tonkombinationen. Der Begriff des Umfassens ist noch besonders in der Stimmführung des Soloaltes und Solotenors hervorgehoben, ja ich glaube fast, daß die Form des Duettes mit Rücksicht auf die Symbolisierung dieses Begriffes gewählt wurde.

Wir haben schließlich noch diejenigen Tonformeln zu betrachten, deren symbolische Funktion nur vermöge gewisser musikwissenschaftlicher Kenntnisse oder Vertrautheit mit der praktischen Musik verstanden werden kann. Es war oben bereits einer solchen Symbolik bei Schütz gedacht worden, die auf Vorgänge der musikalischen Bestrebungen der jüngeren Vergangenheit so Bezug nimmt, daß die Stelle ohne ihre Kenntnis unverständlich bleibt. Jenes Tremolo hatte nur einen Sinn, wenn es als eine Neuerung, als neues musikalisches Ausdrucksmittel erkannt wurde. Es besteht aber ein

Wesensunterschied zwischen diesem Verfahren Schützens und demjenigen Bachs. Jene Tonkombinationen sind sinnlos, wenn das Symbol nicht erkannt ist. Diejenigen Bachs aber behaupten auch ohne die verstandesmäßige Apperzeption der symbolischen Funktion doch immer noch ihren gefühlsmäßigen Wert. Bach ist also zwar hier dem 17. Jahrhundert angeschlossen, von seinen Ausschreitungen aber bewahrt, denn seine symbolisch gemeinten Tonformeln sind durchaus Gestaltqualität, also eine Verschmelzung von Gefühlsinhalt und charakterisierender Kraft. Der Gedanke, daß jede Bitte an den Höchsten, an ihn gerichtet im Namen seines Sohnes, ihre notwendige Erfüllung finde, erhält in der Kantate »Wahrlich, ich sage euch« (86 XX, 1, S. 121) seinen Ausdruck durch eine fünfstimmige strenge Fuge von vier Instrumenten und der Baßstimme. Der intellektuelle Prozeß besteht hier in einem Schluß von der musikalischen Form auf den geistigen Inhalt des Textes. Der Begriff der Notwendigkeit, den dieser gibt, erhält seine Versinnbildlichung durch die Anwendung einer musikalischen Form, die auf festen Gesetzen, auf musikalischer Notwendigkeit beruht. Es ist also vorausgesetzt, daß der Hörer einmal die musikalische Form als Fuge erkennt, dann aber auch den Schluß zieht, daß der Komponist durch die Anwendung der Form auf eine Notwendigkeit im außermusikalischen Leben habe hindeuten wollen. Dem Hörer wird zugemutet, aus dem Erkennen der auf Notwendigkeiten logisch errichteten Musikform auf den Begriff: Notwendigkeit zu schließen. Das ist ein ziemlich fernliegender und komplizierter Verstandesakt, der sich nur in sehr wenigen Hörern vollziehen dürfte. Die Sache hat aber noch eine andere Schwierigkeit. Daß die Form einer Fuge, und zwar einer streng durchgeführten, vorliegt, kann doch vom Hörer erst wahrgenommen werden, wenn sie bis zu Ende gehört wurde. Die intellektuelle Inbeziehungsetzung des Begriffes der Fugenform zum Begriff Notwendigkeit erfolgt also erst dann, wenn es schon zu spät ist. Bis zum letzten Themeneinsatz weiß der Hörer ja nicht, daß es sich um eine ganz strenge Fuge handelt. Er kann den Schluß erst ziehen, wenn das Tonstück bereits zu Ende ist. Was geschieht aber bis dahin? Die Töne sprechen für sich selbst. Ohne bewußt zu charakterisieren entsprechen sie doch in ihrer Gesamtanlage dem inneren Gehalt der Dichtung, der Liebe der Gläubigen zu Jesu Christ, dem freudigen Gefühle überhaupt, er werde erhöht werden, wenn er in seinem Namen sich an Gott wende. Es liegt ein ähnliches Verhältnis vor, wie in jenen tonmalerischen Inspirationen Schuberts, die auch erst verstandesmäßig erfaßt werden können, wenn ein mehr oder weniger großer Teil des Liedes schon vorüber ist. Daß Bach selbst unsere Stelle symbolisch gemeint hat, halte ich mit Schweitzer

für zweifellos. Aber ebenso klar ist es, daß auf diesem symbolischen Hinweis ihr musikalischer Wert nicht beruhen kann. Denn einmal ist der Verstandesprozeß ein so komplizierter, daß ihn nur ein sehr kleiner Teil der Hörer überhaupt vollziehen wird, dann aber tritt er auch, wo er statthat, so spät ein, daß nur ein Rückschluß auf bereits Gehörtes und Verklungenes erfolgt. Daß während des Ablaufes des Stückes, innerhalb seiner Apperzeption, eine verstandesmäßige Bezugnahme auf das Symbol gar nicht statthaben kann, also der Schluß von der Form auf den außermusikalischen Inhalt, auf den Begriff Notwendigkeit, zu spät erfolgt, hat Schweitzer völlig übersehen [1]).

Die Form des Kanon hat regelmäßig keine poetische Bedeutung und existiert nur als tonerfüllter Inhalt [2]). Nur in wenigen Fällen unterlegt ihr Bach eine ähnliche symbolische Bedeutung, wie sie die Fuge im obigen Beispiel beansprucht. Die Kantate »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (38 VII, S. 297) enthält ein Terzett, dessen erster Satz, den Worten zugehörig »Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglück an dem anderen hängt«, das ununterbrochene Unglück gefühlsmäßig und den Begriff der Ketten als eine Folge von ganz gleichmäßigen Gliedern symbolisch wiedergibt durch einen Kanon a. 3. v., übrigens wie wir noch erfahren werden, in einem gewissen Gegensatz zur Gesamtstimmung. Einigermaßen seltsam ist der Kanon in der großen Choralbearbeitung »Das sind die heiligen zehn Gebote« (VI, S. 19). Bach schildert hier zunächst die moralische Unordnung, die dem Erlaß der zehn Gebote vorausging, durch eine bis zur Unschönheit gesteigerte Selbständigkeit der Führung der Stimmen, die ohne Rücksicht aufeinander ihren Weg verfolgen. Der anschließende Teil, der in Kanonform gehalten ist, will zweifellos nun die Ordnung symbolisieren, die jener Erlaß der zehn Gebote zustande gebracht. Der Kanon ist also in demselben Sinne gebraucht, wie

[1]) Ob die erste Sopranarie der Kantate »O heiliges Geist- und Wasserbad« (165, XXXIII, S. 91) hierher gehört, ist mir zweifelhaft, insbesondere ob Bach wirklich durch Anwendung dieser Form auf das Symbol der Taufe habe hinweisen wollen, wie Pirro S. 325 annimmt. Plausibler anzunehmen, er habe sie gewählt, um die Worte der Schrift nicht in die Arienform zu verlegen, was er auch sonst gern vermeidet.

[2]) Die Anklage der beiden falschen Zeugen in der Matthäuspassion (Eulenburg S. 213; Ges. Ausg. S. 152) vollzieht sich im Kanon. Hier liegt ein Symbol insofern vor, als die gleichen Notenfolgen anzeigen, wie sie bemüht sind, nur ja durchaus dasselbe auszusagen. Die Symbolik der Fuge und des Kanon ist gleichfalls ein Erbe, das Bach angetreten hat. Ein sehr eigenartiges Beispiel gibt Wellesz, Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 1913, in seinem Aufsatz »Cavalli« (S. 22). In dessen Prolog zu »Ciro« steht die Strophe der Architettura in Kanon, die kunstreiche Zusammensetzung der Maschinen anzudeuten!

jene strenge Fuge der Kantate 86. Aber durch den Gegensatz zu jenen rücksichtslosen Tonfolgen des ersten Satzes, welche die Unordnung andeuteten, wird schon der Eintritt des Kanon den Begriff der Ordnung zu versinnbildlichen imstande sein. Hierin ist also das Verfahren glücklicher als das der Fuge der Kantate 86. Zwei berühmt gewordene Versinnbildlichungen dieser Art stehen in der großen Messe in H-Moll. Im »Gloria« will die kanonische Engführung der Stimmen den Begriff der Einheit Gott-Vater und Gott-Sohn in den Worten: »*Fili unigenite*« treffen und im »Credo« die Symbolik der Worte: »*Et in unum*« ähnlich, durch die denkbar engste, nachahmende Abwechslung des Motivs

24. 

nämlich in der Entfernung eines einzigen Viertels[1]). Auch hier muß ich dem großen Meister entgegenhalten, daß seine Intention nur von recht Wenigen erkannt werden wird. Ungemein geistreich ist die kanonische Engführung zwischen der Baßstimme und dem Kontinuo in dem Arioso der Kantate »Der Himmel lacht« (31 VII, S. 34) auf die Worte: »Lebt unser Haupt, so leben auch die Glieder«. Hier bezeichnet die Stimmführung in einer auch dem naiven Hörer faßlichen Weise die untrennbare Vereinigung Christi und seiner Gemeinde: Wo er hingeht, da folgt ihm diese nach.

Seltsamerweise ist gerade diese ästhetisch immerhin anfechtbare Symbolik in die neuere Musik übergegangen. Ich führe an: Brahms »Deutsches Requiem« und den Orgelpunkt des Schlußsatzes, in dem das gehaltene D der Bässe die schützende Hand Gottes versinnbildlicht, aus der Programmmusik die Quinten in Rich. Strauß' Heldenleben, die neidische Bosheit und geistige Beschränktheit der Widersacher des Helden andeuten. In neuester Zeit hat Siegfried Wagner in seiner Märchenoper »An allem ist Hütchen schuld« einen Kanon in der Sekunde gebraucht (und ihn später in die Oktave umgesetzt), um die zögernd gegebene, dann aber restlos erfolgende Übereinstimmung des Liebespaares auszudrücken. (Nach W. Nagel in den Signalen 75. Jahrgang Nr. 50, 12. Dezember 1917.) Diese Beispiele führen uns bereits in ein anderes verwandtes Gebiet. Die Symbolik stützt sich auf Tonbildungen, die die Gesetze des musikalischen Satzes ausschalten. Rich. Strauß hat da keinen neuen Gedanken in die Musik eingeführt. Er kann sich auf Bachs Autorität, und dieser wiederum auf diejenige Lassos und Palestrinas berufen. Wir hatten bereits oben mehrere Beispiele so gearteter Bachscher Symbolik angeführt.

---

[1]) Kretzschmar, Führer 12, 1 S. 183 ff.

Ich erinnere an die Choralkantate, die sich vornimmt, die moralische Unordnung vor dem Erlaß der zehn Gebote auszudrücken. Wäre dieses Beispiel das einzige dieser Art, so könnte man es als eine Laune des Meisters ansehen. Es ist aber nicht vereinzelt und es kann deshalb kein Zweifel darüber bestehen, daß Bach hier ein ästhetisches Prinzip statuiert hat: die Charakteristik dürfe auch vor dem Häßlichen nicht zurückweichen. Auch hierin sind Bach die großen Meister der Kirchenmusik vorangegangen. Da symbolisiert Orlando di Lasso den Begriff der allzugroßen Sünde »*Quia nimis peccavi*« in der Motette »*Domine, quando veneris*«[1]) durch Quintenparallelen, und Palestrina, von dem das am wenigsten zu erwarten war, greift einmal dort, wo er die höchste seelische Verwirrung bezeichnen will, zur Verwirrung der Harmonie[2]). Streifen viele der Themen Bachs, insbesondere die durch optische Bilder eingegebenen, die Grenzen akustischer Schönheit, so ist der Schritt ins Häßliche getan in der Kantate »Ach Gott vom Himmel sieh' darein« (2 I, S. 63). In der Arie »Tilg o Gott die Lehren« ist von den gefährlichen Lehren die Rede, die Gottes Wort zu verdrehen und zu entkräften suchen. Vor dem Unternehmen, diesen Gedanken musikalisch auszudrücken, wäre wohl jeder andere zurückgeschreckt. Nicht so Bach. Es muß den Parochialen durch die Musik klar gemacht werden, nicht nur durch den Text, welche Gefahr ihnen droht. So ruft er denn nach dem Teufel in der Musik, dem Häßlichen. Er erfindet zwei monströse Themen, das eine in Achteln, das andere in Triolen und setzt sie in Gegenbewegung. Hierher gehört auch die Harmonieverwirrung in der Antwort des Petrus in der Matthäuspassion, wenn man sich Heuß'[3]) Interpretation anschließt. Hier ist die Verwirrung des Petrus durch Aufgeben musikalisch-harmonischer Grundregeln, also durch ein Häßliches, charakterisiert. Zu demselben Mittel der Harmonieverwirrung hat übrigens schon Orlando di Lasso gegriffen, wenn er das Gefühl höchster Angst zu den Worten »*Ubi me nascondam*« der Motette a. 4. v. »*Domine quando veneris*« durch querständige Harmonien anzeigt[4]). Für Bach wären dann noch aufzuführen die Kantate »Herr Christ, der ein'ge Gottessohn« (96 XXII, S. 180) und die Baßarie »Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt«, die mit der Ausmalung dieses Bildes und Symboles das Groteske streift. Ferner gehört hierher die Augenmusik der Umkehrung eines Themas in

[1]) Ges. Ausg. Bd. III op. musicum. Siehe Leichtentritt, Geschichte der Motette S. 104.

[2]) Leichtentritt a. a. O. S. 151.

[3]) A. a. O. S. 113.

[4]) Leichtentritt a. a. O. S. 104.

tonsymbolischem Sinn in der Choralbearbeitung »Christ unser Herr zum Jordan kam«[1]) (VI, S. 18).

Auch die auf mehrfache Wiederholung einer kurzen Phrase basierten Themen wie

25. 

»Mein liebster Jesus ist verloren« (154 XXXII, S. 61) sind als musikalisch schöne Gebilde kaum zu rechtfertigen. Sie erzielen ihren gefühlsmäßigen und symbolischen Eindruck gerade durch die Monotonie der Wiederholung, also durch ein Häßliches. Obiges Thema bezieht sich auf die dichten Wolken unserer Sünden, und die Wiederholung des Themas versinnbildlicht den immer wiederholten Rückfall in die Sünden[2]). Indessen ist die Behandlung des Themas und seine Beziehung zu den anderen Stimmen geeignet, das Gefühl unschöner Monotonie zu mildern. Dasselbe gilt für die bereits erwähnte zehnmalige Wiederholung eines Melodienteils des Chorals »Das sind die heil'gen zehn Gebote« und das zehnmalige Auftreten des Themas in der Fuge für Orgel über denselben Choral (VI, S. 20) und in noch höherem Grade für das Thema des Duettes der Matthäuspassion »So ist mein Jesus nun gefangen«[3]). Aus der neueren Musik wüßte ich nur ein Beispiel anzuführen. Löwe symbolisiert in der Meerfahrt der »Vier Phantasien« (Nr. 2) die Monotonie der Meerfahrt durch die Eintönigkeit einer ununterbrochenen Sechzehntelbewegung[4]).

Für die moderne Programmmusik habe ich bereits eine Reihe von Beispielen einer Charakteristik unter Ausschaltung des Schönen angeführt. Es sei hier noch erinnert an den Schluß des »Zarathustra«, der mit dem abschließenden H-Dur-Dreiklang das Naturmotiv mit den Tönen C, g, c gleichzeitig erklingen läßt, als Versinnbildlichung des Gedankens, daß Zarathustra das Welträtsel nicht gelöst habe. Ferner die durchaus unschönen Trugfortschreitungen in der Introduktion des »Don Quixote«, die seine Neigung zu falschen Schlüssen andeuten. Auch gehört hierher der Verlauf der Introduktion mit der rücksichtslosen »Verkoppelung und Zerstückelung einer Reihe von Themen« bis zu der plötzlich aufschreienden Dissonanz, die anzeigt, daß sein Verstand übergeschnappt ist. Hier wird Symbolik getrieben, nicht einmal eine geistreiche, auf Kosten des Urwesens aller Musik, des Sinnlich-Schönen.

[1]) Siehe Schweitzer a. a. O. S. 345.
[2]) Vgl. Schweitzer a. a. O. S. 362.
[3]) Eulenburg S. 138 ff.; Ges. Ausg. S. 88.
[4]) Klauwell a. a. O. S. 192.

Versöhnen kann uns mit diesem Gebilde nur der Gedanke, daß es sich um einen musikalischen Scherz handelt. Für die Oper, das hatte ich bereits erwähnt, zwingt die Dichtung und das Bedürfnis, Charaktere zu schildern, die Musik hie und da, das Häßliche herbeizurufen. Wenn das mit der Diskretion geschieht, wie sie den Szenen des Alberich und Mime im Nibelungenring eignet, so wird der modern geschulte Hörer keinen Anstoß an ihm nehmen. Aber gefährlich war dieses Vorgehen Wagners doch. Denn die nächste Generation glaubte solchen Vorbildern entnehmen zu dürfen, daß der große Dramatiker die Gesetze der Schönheit mißachte und sie zugunsten der Charakteristik beiseite zu schieben für erlaubt halte. Und das war seine Ansicht durchaus nicht.

Von der Anführung nicht zum Werke selbst gehöriger Tonformeln, in der Voraussetzung, daß sie dem Hörer bekannt seien, war bereits oben gesprochen worden. Solche Zitate stellt nun Bach vielfach in den Dienst der Symbolik. Zumeist sind es Choräle, die er in die Instrumente verlegt oder einer oder mehreren Vokalstimmen anvertraut und in den musikalischen Verlauf einbaut. Zuweilen sind diese Zitate aber auch dem alten gregorianischen Gesange oder alten katholischen Kirchenmelodien entnommen. In der Kantate »Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe« (25 V, 1, S. 155) erscheint als vierstimmiger Trompetenchor der Choral »Ach Herr, mich armen Sünder«, der schon vorher Motive zu diesem Chor hergegeben hatte, um die Zerknirschung des armen Sünders zu vergegenwärtigen. Das konnte Bach wohl wagen. Die Kenntnisse der Choräle durfte er ohne weiteres voraussetzen und damit auch die Apperzeption ihres Gefühlsinhaltes und ihrer symbolischen Qualität. Heute dürfte nur ein sehr kleiner Kreis von Musikern und Laien diese Beziehungen erfassen. Wenn auch der Gefühlsinhalt der Stelle durch Vermittlung des Sinnlich-Schönen auf den Hörer auch dann übergeht, wenn er jene Beziehungen nicht erfaßt, so empfiehlt es sich doch, für das heutige Musikleben ein Programm mit einem entsprechenden Hinweis dem Hörer in die Hand zu geben, hier wie an jenen immerhin zahlreichen Stellen, die ohne jenes Verstehen mindestens seltsam anmuten, vor allem bei Zitaten im Rezitativ. Die Anführung des Chorals »Es ist gewißlich an der Zeit« in dem Rezitativ der Kantate »Wachet, betet, seid bereit alle Zeit« (70 XVI, S. 329) durch die Trompete muß denjenigen Hörer verwundern, der die Melodie nicht als jenen Choral erkennt oder durch ein Programm belehrt wird. Ähnlich dürfte die Wirkung geschmälert sein, wenn die symbolische Hindeutung durch die Choralmelodie »O Haupt voll Blut und Wunden« in der Kantate »Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem« (159 XXXII, S. 157) über-

sehen würde. Wenn die neuere Musik von ähnlichen Voraussetzungen für das volle Verstehen der Zitate ausgeht, so befindet sie sich doch der Bachs gegenüber insofern im Nachteil, als sie nicht mehr auf eine Kenntnis der angeführten Choräle der Kirchenmusik rechnen kann. Selbst Beethovens bekanntes Zitat des Händelschen Messiashalleluja im »*Dona nobis pacem*« der *Missa solemnis* ist, trotz der großen Verbreitung jenes Musikstückes gerade um 1823 herum, gewagt. Was Beethoven mit ihm gewollt hat, ist klar: »Er hat uns den Frieden wieder gegeben, er, der regieret in Ewigkeit«[1]). Aber durfte er wirklich bei der großen Menge voraussetzen, daß sie das Messiasmotiv kannte und in seiner symbolischen Bedeutung erkannte? Schwerlich. Allerdings müssen wir bedenken, daß sich dieses Werk mit seinen ungeheuer gesteigerten Ausführungs- und Ausdrucksmitteln nur an einen kleinen und auserwählten Kreis besonders Gebildeter richtete. In neuerer Zeit hat wieder Alb. Becker in sehr wirksamer Weise Choräle in seiner großen B-Moll-Messe zitiert, überall in symbolischer Funktion. Kretzschmar[2]) erinnert bei dieser Gelegenheit an Cornelius, der seinen Weihnachtsliedern »die kunstmäßige Hausmusik des Chorals wieder zuführt«. Einen großen Teil ihrer Popularität verdanken diese Lieder in der Tat den Choralzitaten.

Ich fasse die Ergebnisse dieser Studie dahin zusammen:

1. Symbolische Bedeutung kann die Musik aus innerer Kraft heraus nur in seltenen Fällen gewinnen. Regelmäßig bleibt der absoluten Musik die Symbolik verschlossen. Ein verstandesmäßiges Beziehen von Tönen auf Begriffe und Gedanken findet kaum je statt. Nur dort, wo Dichtung und Programm selbst symbolische Elemente aufweisen, braucht die Musik nicht in allgemeiner Parallelität zur Dichtung zu verharren und sich auf die reine Tonschönheit zu beschränken. Sie kann vielmehr, sei es durch Hilfe tonmalerischer Vorstellungen, sei es durch analogiebare Charakteristik Tonreihen aufstellen, die eine verstandesmäßig erfaßbare Beziehung zum Symbol des Textes enthalten. Aber ebensowenig wie die auf Tonmalerei begründeten Tonwendungen eben nur eine Analogie mit optischen und akustischen Außenvorgängen vorstellen, vielmehr überall gleichzeitig Gefühlswerte besitzen, ist auch die auf Versinnbildlichung eines Abstrakten gerichtete Vokal- bzw. Programmmusik immer bis auf gewisse Ausnahmen in den Bildungen des 17. Jahrhunderts gleichzeitig, ja in erster Linie gefühlserfüllt, so daß, wenn die verstandesmäßige Aufnahme versagt, immer noch die gefühlsmäßige Einwirkung lebendig bleibt. Wie wir

---

[1]) Kretzschmar, Führer II, 1 S. 216.

[2]) A. a. O. S. 248.

für das Gebiet der Tonmalerei ein Fortschreiten von der Treue des Bildes zu einer immer mehr erstarkenden Stilisierung und Kräftigung des gefühlsmäßigen Inhalts feststellen konnten, so dürfen wir auch für die Symbolik ein immer mehr fortschreitendes Hervortreten des Gefühls gegenüber den symbolischen Elementen feststellen. Nur hat sich geschichtlich dieser Prozeß für das Gebiet der Symbolik schneller vollzogen, eigentlich in dem Wirken eines Mannes, Seb. Bachs. Er hat keine symbolisch gedachten Tonkomplexe mehr aufgestellt oder doch nur ganz vereinzelt, die ohne das Erkennen ihrer symbolischen Eigenschaft eines Sinnes völlig entbehrten. Sie bleiben allemal gefühlsinhaltlich bedeutungsvoll, mögen sie sich nun auf Tonmalerei stützen, also an die Vorstellung eines äußeren Vorganges anlehnen, oder aus freier analogiebarer Charakteristik herauswachsen.

2. Gegenüber gewissen Ausschreitungen der Bachschen Kirchenmusik muß daran erinnert werden, daß sie eben nicht ausschließlich ästhetische Zwecke verfolgt, sondern auch außerästhetische: religiöse. Sie will der Gemeinde den Inhalt der Dichtung recht nahe bringen. Wie die Kunst des Porträtmalers auf die Ähnlichkeit, so geht die Kirchenmusik auf die Veranschaulichung des Textes in erster Linie aus. Einen bedeutenden Einfluß auf Bachs Schaffensweise hat hier auch die rationalistische Denkweise seiner Zeit ausgeübt.

3. Die nicht überall abzuleugnende Realistik der Themenkonstruktion erfährt aber eine wohltätige Abschwächung durch die künstliche Einstellung in den Gesamtverlauf. Von diesem Gegenstand denke ich ein anderes Mal zu handeln.

II.

Erfindung und Entdeckung.

Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie.

Von

Charlotte Bühler.

I. Dichtungsinhalt.

1. Einleitung. Die Begriffe. Es ist in der Kunst wie in der Wissenschaft: nur der irgendwie Neues zu bieten hat, und sei es auch noch so klein, kann überhaupt den Anspruch erheben, irgend etwas zur Kunst oder Wissenschaft Gehöriges geschaffen zu haben. Diese Neuheiten können zweierlei Art sein. In der Wissenschaft hat man schon längst zwei Ausdrücke dafür mit präzis unterschiedenem Sinn, in der Kunst hoffen wir sie heimisch zu machen und ihnen in exakter Sinnbestimmung Platz anzuweisen: es sind das die Begriffe Erfindung und Entdeckung.

Jedermann sind wohl schon zwei in der Kunst vorherrschende Hauptbestrebungen aufgefallen, der Wunsch der einen, möglichst originell zu sein, möglichst Seltenes, Seltsames, Außergewöhnliches interessant Erfundenes zu gestalten, und das diesem feindliche Bestreben der anderen, möglichst gar nicht aus der Wirklichkeit herauszugehen, ihre Erscheinungen und Gesetze getreu, aber in neuer Beleuchtung wiederzugeben, Entdeckungen an ihr zu machen. Dazwischen gibt es vermittelnde Verfahren. Aber die beiden Arten sind die einzig möglichen, Neues zu bringen. Wir enthalten uns jeder Wertäußerung über die eine und die andere. Das große Kunstwerk ist eine harmonische Synthese beider. Wir wollen hier ohne Wertung nur die eine und die andere kennen lernen, psychologisch ihr Wesen ergründen und ihre Leistungen analysieren. Das ist die Aufgabe dieses und später folgender Versuche.

Franz Kafka erzählt in einer grotesken, symbolisierenden Novelle, »Die Verwandlung« betitelt, wie ein junger Mann, Reisender von Beruf, eines Morgens mit einer merkwürdigen Starrheit in den Gliedern in seinem Bette aufwacht, wie er vergebens wartet, daß diese Unmöglichkeit sich zu rühren und aufzustehen, von ihm weiche; wie er ver-

gebens hofft, aus einem gräßlichen Traum zu erwachen, der ihm vortäuscht, er sei über Nacht plötzlich ein riesengroßer Käfer geworden; wie sich ihm allmählich durch eine Reihe zwingender Beweise das Gräßliche als Wahrheit bestätigt: in der Tat, er ist über Nacht ein riesiger Käfer geworden. Seine Familie entsetzt; er selbst ratlos, unfähig etwas zu tun. Alle naturwissenschaftlichen Folgen einer so gräßlichen Verwandlung werden konsequent entwickelt, bis dieser arme Käfermensch nach kurzer körperlich und seelisch qualvoller Leidenszeit zugrunde geht. — Man sieht: eine Erfindung, symbolisch zu deuten. Erfindungen dieser Art, Verwandlungen bietet auch das Märchen, nur harmlos, ohne Überlegung tragischer Folgen, ohne Ausmalung grauenerregender Einzelheiten. Es gibt noch andere wie Verwandlungserfindungen. Riese und Zwerg sind Erfindungen der steigernden Phantasie, die Sphinx ist eine Kombinationserfindung. Das sind ein paar wichtigste Formen. Jeder versteht sofort ohne weiteres die Anwendung unseres neuen Terminus.

Etwas schwieriger ist es mit der Entdeckung. Einen als Ganzes neu entdeckten Inhalt mit Sicherheit nachzuweisen, möchte ich mir nicht zutrauen, es ist das eine spezifisch literarhistorische Aufgabe. Gemeinhin bestehen die Entdeckungen in der Kunst in Entdeckung von Qualitäten, weiter von neuartig geschauten Beziehungen zwischen Menschen und Dingen, von Sachverhalten, die an sich vielleicht schon bekannt, aber durch neue Analyse, neue Einfühlung wie in neuem Gewande neu entdeckt dastehen. Ich erinnere z. B. nur an die Entdeckung des Milieu in seiner Wichtigkeit für die Erklärung und Beschreibung der Persönlichkeit; an die Entdeckung des alltäglichen Menschen für das Kunstwerk, das vorher nur den außergewöhnlichen Menschen darstellte; an die Entdeckung der Detailschilderung im Naturalismus. Ich möchte als Beleg vorläufig nur auf einige überraschende Prädikats- und Attributsbezeichnungen hinweisen, wie man sie in moderner Dichtung gehäuft vorfindet, Bezeichnungen, die durch neu entdeckendes Schauen gewonnen wurden. Ich entnehme etwa einem Gedicht von Rilke: »die Gassen haben einen sachten Gang, / wie manchmal Menschen gehen im Genesen / nachdenkend: was ist früher hier gewesen? / und die an Plätze kommen, warten lang auf eine andre, die mit einem Schritt / über das abendklare Wasser tritt...« Oder: »In jenen kleinen Städten, wo herum / die alten Häuser wie ein Jahrmarkt hocken...« Oder: Spanische Tänzerin:

»Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß,
Eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten
Zuckende Zungen streckt —: beginnt im Kreis
Naher Beschauer, hastig, hell und heiß

Ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten.
Und plötzlich ist er Flamme ganz und gar.
Mit ihrem Blick entzündet sie ihr Haar
Und dreht auf einmal mit gewagter Kunst
Ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst,
Aus welcher sich, wie Schlangen die erschrecken,
Die nackten Arme wach und klappernd strecken.
Und dann, als würde ihr das Feuer knapp,
Nimmt sie es ganz zusamm und wirft es ab
Sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde
Und schaut: da liegt es rasend auf der Erde
Und flammt noch immer und ergibt sich nicht.
Doch sieghaft sicher, und mit einem süßen
Grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht
Und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.«

Das sind Entdeckungen am Tanz. Es müßte eine fesselnde Aufgabe sein, eine Sammlung von Entdeckungen und Erfindungen aus der Literaturgeschichte herauszuanalysieren. Ein so für den Psychologen bereitgestelltes Material wäre eine glänzende Forschungsgrundlage zu systematischer Analyse der Leistungen dichterischer Phantasie. — Entdeckung und Erfindung sind psychologisch natürlich keine einfachen Begriffe, aber zwei psychologisch brauchbare Sammelbegriffe, von denen aus man weiterkommt. Mich dünkt, die Erforschung der Abhängigkeitsverhältnisse in Inhalt und Form von Kunstwerken würde bedeutend an Klarheit und Übersichtlichkeit gewinnen, wenn man das jedesmalige Neue mit genauen Begriffen fassen und analysieren könnte.

2. Wechselseitiges Sichbedingen, Beeinflussen, Komplizieren der Begriffe in der Entwicklung. In den Realwissenschaften haben die beiden Worte »Erfinden« und »Entdecken« einen sehr präzis umschriebenen Sinn. Erfindung ist die absolute Neuschöpfung, aus der Analyse und Synthese bekannter Komplexe und Elemente hervorgehend; Entdeckung ist die Auffindung vorhandener Dinge, die man vorher nicht kannte und nicht sah. Amerika und die Fallgesetze wurden entdeckt, aber Buchdruckerkunst und Schießpulver wurden erfunden.

Die Unterscheidung der beiden Begriffe hat auch psychologisch ihren guten Sinn. Jede Abstraktion, die neu vollzogen wird (sei es die eines einzelnen Objektes, einer Qualität, eines Sachverhalts oder einer Gruppierung von Elementen, womit eine vereinfachende Kombination geschaffen wird), ist eine Entdeckung. Mittel zu abstrahierendem Entdecken ist nicht nur die Abstraktion, welche aus dem Wahrnehmen und aus dem Denken entnimmt, sondern vor allem auch die Abstraktion aus einem sehr komplexen Auffassungsprozeß, aus der

Einfühlung[1]). Der Erfindung dient die neuartige Zusammenfassung, neuartige Übertragung, steigernde Ausgestaltung.

Auf den ersten Blick sollte man meinen, daß gewisse Abstraktionen, also Entdeckungen, etwa das Erfassen von Dingen und Eigenschaften, Voraussetzungen alles übrigen und das Erste sind. Eine Analyse der Schimpansenleistungen hat indessen die Annahme einer Art handwerklicher, technischer Erfindungen des spielenden Zufalls wahrscheinlich gemacht, die von Entdeckungen unabhängig entstünde[2]). Gleichviel, ein Prioritätsstreit hat hier kein Interesse. Auch nicht der Prioritätsstreit, ob wohl die Abstraktion von Qualitäten oder von Sachverhalten früher ist. Es kommt hier nichts darauf an. Daß die Sonne scheint, muß aus dem Komplex von Wahrnehmungen ebenso wohl einmal abstrahierend herausgelöst werden wie ihre Helligkeit oder Wärmekraft oder die Sonne überhaupt als Gegenstand. Im Kindesalter differenziert das Stadium der Benennungen die Objekte, und sobald nur einige Termini da sind, werden auch Sachverhalte und Qualitäten herausgelöst. Jedes erstmalige Herauslösen ist eine Entdeckung, von der Person aus betrachtet, die sie zum ersten Male macht. Jeder einzelne muß für sich eine große Anzahl solcher Entdeckungen noch einmal machen, die für die Gesamtheit schon gemacht wurden. Schöpferisch nennt man die Entdeckungen, welche der Gesamtheit Neues zeigend vorangehen. Ein Pädagoge wie Rousseau war der Ansicht, man solle jeden Menschen alle wichtigen Errungenschaften der Kultur und Zivilisation von neuem entdecken lassen. Gegen dieses Prinzip hat man indes eingewandt, daß es viel Fehlwege unnötig beschreiten, viel falsche Assoziationen unnötig sich bahnen läßt, abgesehen davon, daß es zeitraubend und umständlich ist, und so teilt man denn das meiste an überkommenem Gut praktischer und theoretischer Funde dem Zögling als Tatsache mit. Die Fülle der

---

[1]) Worringer hat in seinem gehaltvollen Buch »Abstraktion und Einfühlung« die beiden Prozesse in einen vielleicht kunstgeschichtlich berechtigten, aber psychologisch nicht haltbaren Gegensatz gebracht. Die durch einfühlende Versenkung in einen Gegenstand gewonnene Erfassung schließt eine nachmalige Abstraktion d. h. eine Vernachlässigung gewisser unwichtiger Teile des Erlebnisses nicht aus, ja die künstlerische Darstellung kann solcher Auslese gar nicht entraten. Das Problem der Einfühlung, dieses vielumstrittenen Phänomens, erfordert eine gesonderte Behandlung. Setzen wir hier den Komplex von Prozessen, der als Einfühlung zu bezeichnen ist, als gegeben wie die Wahrnehmung und das Denken, so können wir zweifellos auch von einer Abstraktion aus der Einfühlung, einer Auslese aus dem durch Einfühlung Erfaßten sprechen. Eines weiteren bedarf es hier nicht.

[2]) Karl Bühler, Abriß der geistigen Entwicklung des Kindes. Wissenschaft und Bildung 156, 1919. S. 54 »das Werkzeugdenken«.

also übernommenen Tatsachen ist unübersehbar, und es läßt sich oft gar nicht mehr zuverlässig erkennen und unterscheiden, ob ursprünglich Entdecktes oder Erfundenes vorliegt. Mit dieser Frage stehen wir in der Literatur zum Beispiel häufig den Märchenmotiven gegenüber. Sie scheinen uns oft von fabelhaftem Erfindungsgeist, d. h. Kombinationstalent zu zeugen, wenn in Wahrheit vor alten Zeiten ihnen eine uns nicht mehr erkennbare Entdeckung, Beobachtung zugrunde lag. (Beispiel: das Kentaurenmotiv.) Im Märchen ist es daher ungeheuer schwer und gefährlich, die Motive hinsichtlich ihrer Entstehung einzureihen, eine Aufgabe, die dem erfahrenen Märchenforscher von Fach überlassen bleiben muß.

Die einfachsten Qualitäten mußten ebenso erst einmal entdeckt werden wie später die subtileren. »Da wurden ihrer beider Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren,« heißt es in der Bibel von Adam und Eva. Gerade einjährig entdeckte meine Tochter die erste Qualität, zu der sie sogleich die Benennung lernte, das »heiß« der Heizung. Als Qualität von Speisen wurde es später wiedererkannt, dem Namen nach anfangs auch oft mit dem Gegenteil »kalt« verwechselt, aber gar nicht allzu lange später doch schon von dem »nur warm« nuanciert und unterschieden. Mit den einfachen Einzelqualitäten werden auch ihre Grade und Differenzierungen bald entdeckt, vermutlich auf Grund von Vergleichungen. Erfindung aber erst gestaltet sie steigernd aus über das gekannte Maß hinaus, nachdem das Verfahren der Weiterbildung am Beobachteten erfaßt ist. Riese und Zwerg, Zwölfmännerkraft und Siebenmeilenstiefel, das Schlaraffenland und das Tischlein deck dich und andere Erfindungen dieser Art sind Steigerungen über das Beobachtete hinaus.

Neue subtilere Entdeckungen überflügeln sie und bereiten neue Erfindungen vor. Da sind z. B. die Ähnlichkeiten von Qualitäten, die Grundlage des dichterischen Vergleichs. Oft gleicht der Nebel oder eine Wurzel des Waldes einer Gestalt, man glaubt eine menschliche Gestalt zu entdecken und erfindet ihr ein Wesen, wie es zum Beobachteten paßt. Hier ist bereits die kombinierende Erfindung mittätig und zwar ist sie hier geleitet von der Beobachtung, die Erfindung hat Direktive. Anatole France beschreibt in »Putois« psychologisch sehr interessant und einleuchtend das Zustandekommen einer Phantasiegestalt durch eine in bestimmter Weise dirigierte Erfindung: um dem unliebsamen Besuch einer Tante zu entgehen, sagt die Hausfrau, sie beschäftige nächsten Sonntag einen Gärtner mit allerlei Arbeiten. Warum aber gerade Sonntag? fragt die Tante. Nun weil er gerade dann durch die Gegend komme und Zeit habe, er sei ein wandernder Handwerksbursch. Sieht er am Ende so und so aus? Die Tante

glaubt ihn gesehen zu haben. Ja, gewiß. Die erfundene Person bekommt Gestalt, Physiognomie, auch einen Namen Putois. Man schiebt sie bei jeder Gelegenheit als Sündenbock vor. Schließlich schiebt man ihr alle in der Gegend vorkommenden Diebstähle in die Schuhe, auch die Verführung eines Dienstmädchens, das den Täter nicht nennen will — kurz Putois bekommt mit der Zeit einen Charakter, und jedermann glaubt an seine Existenz. Dieser geistreiche Einfall ist psychologisch höchst lehrreich. Das Zustandekommen des Charakters heidnischer Götter, mythologischer Personen ist nicht immer verschieden davon. So berichtet ein chinesisches Märchen von der Himmelskönigin, sie sei einem scheiternden Schiff plötzlich rettend erschienen, das zur Zeit Kienlungs unter dem Minister Dschou Ling eine Meerfahrt unternahm. Seitdem gilt sie als Schützerin der Seefahrer. »Seitdem stehen an allen Hafenorten Tempel der Himmelskönigin.« Beobachtung oder eine bestimmte Absicht leitet die Erfindung, wo sie nicht als Spiel der assoziativ aneinandergereihten, einander zufällig herbeiziehenden Vorstellungen zustandekommt. Auf den Glasberg gelangt das Mädchen im Märchen vom »Eisenofen« mit drei Nadeln, einem Pflugrad und drei Nüssen. Wenn diese Zusammenstellung ursprünglich nicht einen heute vergessenen Sinn und Zusammenhang hatte, so kann sie nur ein Spiel solcher assoziierenden Erfindung sein.

Doch die Erfindung mit bestimmter Absicht setzt bereits die subtilere Beobachtung der Kausalzusammenhänge voraus. (Steter Tropfen höhlt den Stein. Wenn man das und das unternimmt, so ist das und das allemal der Effekt.) Einsichtiges Erfinden basiert auf dem Verständnis von Kausal- und Zweckzusammenhängen und zu der Entdeckung von Zusammenhängen gehört dieses Verständnis *eo ipso.* In welcher Weise sich die Entdeckung von Zusammenhängen aus der atomisierenden Herauslösung einzelner Momente entwickelt hat, darüber könnte man nur Vermutungen anstellen. Mein Mann meinte, daß das »machen«, das Bewirken der erste derartige vom Kind erlebte Zusammenhang sei [1]). Das Kind beobachtet, wieviel der Erwachsene an ihm und für es bewirkt, macht, schafft. Die Mutter macht Essen, wenn man Hunger hat, macht das Bett, macht den Ofen warm, macht das Spielzeug ganz usw. Die Art der Zusammenhänge, die sich dem einzelnen aufdrängen, zeigt eine gewisse Beharrlichkeit, ist eine Auswahl, wie sie nicht nur Sinnen und Verstand, sondern auch dem Temperament des Individuums entspricht. Das Lustvolle macht sich dem einen, das Unlustvolle dem andern mehr und häufiger geltend, das

[1]) Karl Bühler, a. a. O. S. 147.

Müssen und Sollen scheint sich dem einen, das Wollen und Können dem andern als herrschendes Prinzip zu erweisen. Das führt zu den Deutungen und zu den Weltanschauungen. Lassen wir das für später und fragen wir uns zunächst: wie sind Erfindungen allererst überhaupt möglich? Was sind sie psychologisch? Die Entdeckung ist in erster Linie Abstraktion aus der Wahrnehmung, dem Denken, der Einfühlung, wie zu besprechen sein wird, und darauf beruhende Kombination. Was ist die Erfindung?

3. Psychologie der Begriffe. Nicht erst seit Locke und Hume besteht die Ansicht, daß die Vorstellungen nur genaue Reproduktionen der Wahrnehmungen sind. *Nihil est in intellectu, quod non antea fuerit in sensu.* Das läßt sich für die Elemente zweifellos nicht bestreiten, für Gestalten, Komplexe, Anzahlen, Größen und so weiter, also Kombinationen, aber keinesfalls aufrecht erhalten. In dieser Hinsicht ist schon die einfach reproduzierende Vorstellung keine exakte Reproduktion mehr. Unter allen Umständen ist die Vorstellung schon eine Vereinfachung des Wahrnehmungsbildes — wie weit sie auch eine Komplizierung sein kann, darauf kommt es vorerst nicht an. Vereinfachung muß sie sein, denn wahrscheinlich bringt die Vorstellung immer nur so viel, als gleichzeitig beachtet ist. Zwischenteile oder Teile um das Beobachtungsfeld herum fallen aus. Man denke nur daran, wie zahlloser Wiederholungen eines Anblicks es bedarf, um einen Gegenstand zeichnerisch exakt wiederzugeben. Niemals nimmt ein Vorstellungsbild ihn in seiner Gesamtheit auf. Alles Vorstellen steht daher bereits im Dienste der Abstraktion, der beim Wahrnehmen die Aufmerksamkeit durch Hervorhebung schon auslesend in die Hand arbeitet. Auch die Zusammenfassung in der Vorstellung ist daher selbst bei einfacher Reproduktionstendenz niemals exakte Reproduktion, sondern unter allen Umständen vereinfachende Zusammenstellung (wie weit unter gewissen Umständen auch erweiternde, gehört wiederum nicht hierher). Zwischenteile fallen aus oder Umgebung fällt fort, — des letzteren Verfahrens bedient sich in der Kunst z. B. der detailschildernde, scheinbar völlig naturgetreue Naturalismus. Es besteht also schon bei der bloßen Reproduktion nicht nur die Möglichkeit, sondern sogar die Notwendigkeit einer Abweichung von der Wahrnehmung. Selz nennt diesen Prozeß reproduktive Ausscheidung. Wie weit geht indes darüber hinaus nun die Möglichkeit zu weiteren willkürlichen Abweichungen? Das ist die Frage der Erfindung und Entdeckung. Leicht einzusehen ergibt sich diese Möglichkeit bei einer weiteren Ausnutzung der Verfahrungsweisen, deren sich jede Vorstellung gegenüber der Wahrnehmung wie eben entwickelt ohnehin bedient, nämlich aus der willkürlichen weiteren

Ausnutzung der Abstraktionsfähigkeit und Kombinationsfähigkeit. Überlegen wir, was alles die Folge der Abstraktion sein kann: zunächst natürlich die Herauslösung verschiedenster selbständiger und unselbständiger Momente des Wahrgenommenen, der Größe, Farbe, Form und aller Qualitäten, aber auch die Herauslösung von Teilen, die Zerlegung. Kann ich zerlegen, so erlaubt mir die Kombinationsfähigkeit nun auch ohne weiteres jede willkürliche Zusammenstellung, Gruppierung und Gestaltung, auch jede Farb- und Größenübertragung, vorausgesetzt, daß ich auch solche unselbständigen Elemente willkürlich zu Kombinationen verwenden kann, wie ja die Erfahrung beweist. So komme ich kombinatorisch zweifellos zu ganz neuen Objekten, zu Erfindungen. Das ist die qualitativ unbegrenzte Möglichkeit des Aneinanderbaus. Es gibt aber auch eine quantitativ unbegrenzte Möglichkeit desselben. Niemand hindert mich, Zahlen und Größen ins Unendliche aufeinander zu türmen oder zu zerteilen.

Doch alle diese Möglichkeiten wären auf Grund der bisherigen Voraussetzungen nicht so unbegrenzte, wenn nicht eine neue Einrichtung des Geistes hinzukäme, nämlich die Fähigkeit, diese Verfahrungsweisen weit über die Grenzen des Angeschauten oder Vorstellbaren hinaus auszunützen, die Fähigkeit zu denken. Die erlernte Verfahrungsweise, dazu ein anschauliches Schema als Teilgerüst des Weiterbaus und die Sprache erlauben es, im Gedanken unbegrenzt weiter- und auszuführen, was die Vorstellung nicht mehr mitmachen kann. Niemand hat Billionen gesehen oder vorgestellt, aber er kann die Anzahl Billion denken. Charakterqualitäten lassen sich überhaupt weder anschauen noch vorstellen, aber denken und darum doch kombinieren. Die Kenntnis des Verfahrens ermöglicht alles. Sie ermöglicht vielleicht auch jenen von Hume mit einer gewissen Ratlosigkeit vorgebrachten Spezialfall der Qualitätenbildung in der Reihe, den Hume als unwichtigen Ausnahmefall schnell beiseite schiebt [1]).

---

[1]) David Hume, Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, herausgegeben von R. Richter, Philos. Bibl. 35, 6. Aufl., 1907, S. 21. Hume legt sich hier die Frage vor, ob ein Mensch, der alle Schattierungen einer Farbe bis auf eine Schattierung gesehen habe, sich in der Schattierungsreihe dieser Farbe die Lücke aus der Phantasie ergänzen könne. Hume kann nicht umhin, diese Frage zu bejahen, so wenig das in sein System paßt, wonach nur das in der Wahrnehmung Dagewesene auch in der Vorstellung wiederkehren darf. Daher tut er diesen Fall auch schnell als einen ganz unwesentlichen und vereinzelten ab. Mit Unrecht, denn er ist ein Musterbeispiel für die unserer Phantasie gesteckten Grenzen, die nur dann noch um einen Schritt weiter hinausgeschoben werden können, wenn eine gewisse in Ebbinghaus' »Grundzüge der Psychologie« 1. Bd., 4. Aufl., S. 577 f. besprochene Annahme zurecht besteht, und in diesem Fall als durchaus nicht vereinzelte, erfindende Analogiebildung auf Grund erlernten Verfahrens zustandekommt.

Kombination und Abstraktion sind keine Begriffe, mit denen man in der Literaturwissenschaft ohne weiteres etwas anfangen könnte. Auch geben sie nicht vollständig wieder, was in den psychologisch komplexen Begriffen Erfindung und Entdeckung enthalten ist, die in der Literaturwissenschaft als Grundbegriffe gelten können. Die weitere psychologische Auflösung der beiden Prinzipien ist des Psychologen Sache und noch eine schwierige Aufgabe. Beides sind Prinzipien der Neuschöpfung, das eine jedoch nur das Prinzip der Aufzeigung des Neuen, das andere das der Neubildungen. Synthese, Einheitsbildung, Gestaltung ist dem zweiten von Natur eigen, dem ersten nicht ohne weiteres mitgegeben. Man kann zwar auch Zusammenhänge, d. h. Komplexe entdecken, so wie Elemente selbständiger oder unselbständiger Natur, Beziehungen, Sachverhalte usw. Aber dem Prinzip nach wäre das Zusammenfassen immer erst noch zu vollziehen. So ist die Natur des entdeckenden Prinzips relativ einfach: es erschöpft sich im Herauslösen oder Abstrahieren. Das kann in der Wahrnehmung, im Denken und durch die Einfühlung geschehen. Das Prinzip des Erfindens ist erheblich komplizierter. Das Erfinden ist nicht Neufinden, sondern Neubilden. Da bedarf es erstens eines Materials, das entweder zufällig gegeben, selber schon entdeckt oder durch reproduktive Ausscheidung und assoziative Ergänzung bereitgestellt, nun zweitens irgendwie zu neuer Einheit weitergebildet wird, und zwar, wie die Beobachtung lehrt, auf zweierlei Weise: durch additives oder kombinierendes und durch steigerndes oder entwickelndes Verfahren. Kombination ist Einheitsbildung durch Zusammenfügung, das Resultat ist der Komplex. Otto Selz in seinem überaus scharfsinnigen Aufsatz »Über die Gesetze der produktiven Tätigkeit«[1]) läßt das kombinierende Verfahren der künstlerischen Einheitsbildung durch reproduktive Ausscheidung und assoziative Ergänzung einerseits und durch analogiebildende Konstruktion andererseits zustandekommen. Dem schließen wir uns nicht ganz an. Das steigernde Verfahren, das unserer Ansicht nach auch analogiebildend ist, unterscheidet sich von der Kombination. Andererseits muß nicht jede zielbewußt konstruierende Kombination analogiebildend, sondern kann auch allein von Zielen bestimmt, auf entdeckenden Beobachtungen fußend ganz neubildend sein. Also die Analogiebildung ist ein die anderen kreuzender Begriff. Um die Prozesse der Analogiebildung ein wenig genauer zu studieren, gab ich eine Reihe von Aufgaben zur Selbstbeobachtung beim Verständnis analogistischer Bildungen. Der einfachste Typ ist die Steige-

[1]) Archiv für die gesamte Psych. Bd. 27, S. 369.

rung[1]). Die Steigerung ist erstens eine Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildung und kommt dort als Vergrößerung, Verkleinerung und Häufung vor, zweitens eine gedankliche Bildung und kommt dort als Steigern, Übertreiben, Aufschneiden bis zum Lügen vor. Die Lüge hat aber auch eine kombinatorische Form. Die Idee zu vergrößern, zu verkleinern, zu häufen, konnte, wenn sie nicht als formale grundlegende Fähigkeit unseres Geistes auch in jenen abstrakten Formen angelegt wäre, sonst noch aus Traumbeobachtungen und aus den Erlebnissen bei dem Sehen im Raum, das noch nicht perspektivisch gedeutet war, herkommen. Ein Mensch, der aus der Ferne herbeikommt, wird immer größer, ein sich entfernender immer kleiner. Konnte das Prinzip dieser Größenverschiebung der Wahrnehmung und Vorstellung abstrahierend entnommen werden, so ist doch seine Ausnutzung über bekannte Maße hinaus Erfindung. Eine qualitative Form ist hier das durch Einfühlung zu entnehmende sich Entwickeln, Werden. Riese und Zwerg sind erfunden, auch Ahasver, der ewige Jude, der ewig segelnde fliegende Holländer, der uralte Methusalem, die Siebenmeilenstiefel usw. Überall bei dem Auftreten dieser Gestalten in der Volksliteratur wird der Prozeß der Steigerung selbst oder der durch Steigerung entstehende Kontrast der Größenverhältnisse genossen[2]). Anders

[1]) Hier kann ein Wachstums- und Quantifizierungsprozeß direkt erlebt werden. Beispiel: Aufgabe: L. sieht noch genau so aus wie früher, nur ist sie schlanker geworden. Protokoll: Ich sah zuerst L. so wie sie jetzt aussieht, aber dick. Stellte mir L. in Miniatur dieser jetzigen auf der Schulbank vor. Von diesem Bild ging ich dann aus, ließ es wachsen, stellte mir L. länger und dadurch schlanker vor. Vgl. auch die Protokolle bei Sterzinger, diese Zeitschr. Bd. 12, S. 71, Prot. 89.

[2]) Vgl. meine Untersuchung über »Das Märchen und die Phantasie des Kindes«. Beiheft 17 der Zeitschr. f. ang. Psych. 1918. — Der Referent meiner Märchenarbeit in dieser Zeitschrift Bd. 14, S. 311 betont, »daß das Thema weit mehr Schwierigkeiten enthält, als die Verfasserin angenommen zu haben scheint,« und weist dann vor allem darauf hin, daß der Volksroman und die Schundliteratur mit dem Märchen verglichen werden müßten. Dieser Rat freut mich sehr, wenn er auch etwas nach dem Feste kommt. Als ich die Märchenarbeit schrieb, waren schon viele tausend Seiten (ich schätze zwei Zentner) aller erreichbaren Volks- und Schundliteratur durchgearbeitet und dieses Quantum ist seither beträchtlich gestiegen. Von meinen Skizzen in der »Hochwacht« (8. und 9. Jahrg.: »Zur Psychologie der Volksliteratur«, »Die Personenwelt im Volksroman«, »Die Motivgruppen im Massenroman« usw.) und ihrer praktischen Verwertung durch die Zensurstelle im Berliner Polizeipräsidium brauchte der Referent nichts zu wissen. Aber jenen Gedanken, den vor ihm und mir schon F. von der Leyen gehabt und angewandt hat (vgl. meine Arbeit S. 3) und manches andere noch, was er im Ton des Kenners mir vorhält, hätte er in der Märchenarbeit bereits finden können. Wenn er noch ein wenig Geduld übt, die Serie der hiermit eingeleiteten Studien abwartet und inzwischen vielleicht uns auch seine eigenen Kenntnisse über diese Dinge mitteilt, dann wollen wir am Ende aufatmend gemeinsam bekennen: es war in der Tat nicht ganz leicht, aber wir sind durchgekommen.

ist es in der hohen Literatur. Hier dient die Steigerung der Hervorhebung, Verdeutlichung, Auszeichnung, kurz der ästhetischen Stilisierung. Stilisierende Kunst übertreibt, hebt einzelne Eigenschaften, das, worauf es ankommt, steigernd hervor und über Mittelmaß hinaus. Man denke an Père Goriots Vaterliebe, an Michael Kohlhaasens Gerechtigkeitssinn. All das sind nur Andeutungen. Alle Arten größenverschiebender Erfindung sind in primitiver Literatur höchst beliebt, sind Hauptmotive des Märchens.

Nehmen wir gleich die zweite Form, die dazu gehört, die Verwandlungen. Die Verwandlungen sind Vorstellungswechsel bestimmter Art, Vorstellungsabwandlungen nach dem Gesetz assoziativer Ergänzung. Die Verwandlung behält die Identität der Person oder eines Gegenstandes bei und ersetzt assoziativ blitzschnell das erste Bild durch ein zweites. Die Schnelligkeit und das Überraschende des Wechsels sind hier zunächst das unmittelbar Belustigende. Das zum Reh verwandelte Brüderchen des Märchens gehört ebenso hierher wie der Zauber des Tischlein deck dich und der Tarnkappe sowie der Schlafzauber im Dornröschen. Alles blitzschnelle überraschende Verwandlung von Menschen, Gegenständen oder Situationen. Im Märchen beruht wie im Traum die Verwandlung meist nur auf zufällig einfallender beliebiger Assoziation. Doch gibt es gelegentlich auch determinierte Verwandlungen (einer soll sich verstecken und wird so klein wie eine Maus). Zur Kategorie der Verwandlungen gehört psychologisch auch das religiöse Wunder und die Erscheinung. Die nicht mehr naive Volksliteratur ersetzt die Verwandlungszauber durch ganz unvermutet und plötzlich freudig oder erschreckend eintretende Ereignisse. Moderne Erfindungsliteratur nützt die Verwandlung wieder aus (Kafka, Die Verwandlung), baut sogar eine Metaphysik der Verwandlungen in ihre Kunst hinein (Wolf, Das bist du!) oder benutzt eine spaßhafte Abart dieser Kategorie, die psychologisch ähnliche Verkleidung. Hier spielt aber nicht das Moment der Plötzlichkeit eine Rolle, sondern allein das des Kontrastes, der Vorstellungsunterschiebung. Paul Keller gründet in seinem Roman »Ferien vom Ich« ein Sanatorium, wo jeder sich von seinem Ich erholen soll, indem er Namen, Kleid und Stand wechselt und niemandem erkenntlich als Bauer, Nachtwächter, Magd oder Schankwirt auf den Gütern des Sanatoriums fungiert. Ein Fürst wird Knecht unter dem Namen Piesecke, der reiche Amerikaner, der das Unternehmen finanziert, taucht in verschiedenen Personen versteckt immer wieder auf und gibt sich überraschend erst am Schluß zu erkennen, d. h. der kluge Leser durfte sich vorher schon ratend und ahnend vergnügen.

Wie bei der Steigerung kann hier einmal der Verwandlungs-

prozeß erlebt und genossen werden oder allein der Kontrast nach der Veränderung. Johannes im Märchen vom getreuen Johannes wird in dreimaliger stückweiser Fortsetzung des Prozesses von Fuß bis Kopf zu Stein, und Hofmannsthal in seiner »Frau ohne Schatten« beschreibt die Versteinerung seines Königs in mählichem Fortschritt des Vorgangs.

Bei dieser Form der Verwandlung bleibt der Gegenstand identisch und braucht nicht durch Zusammenfassung hergestellt zu werden, die Handlung ist Bildwechsel, das Bild könnte hin und zurück verwandelt werden, man geht gleichwohl immer weiter; doch eine andere Form assoziativen Vorstellungswechsels läßt eine Zusammenfassung nachträglich erfolgen, es sind das gewisse additive Neukombinationen. Nicht alle Neukombinationen sind assoziativ gebildet, denn Beobachtung statt Assoziation kann hier auch die Grundlage sein. Ich erinnere an den Kentauren, den angeblich die Griechen »entdeckt« haben, als sie die mit ihren Pferden verwachsenen afrikanischen Reiter kennen lernten. Im Märchen vom »Eisenofen« dagegen das Motiv drei Nadeln, drei Nüsse und ein Pflugrad als Hilfsmittel, auf den Glasberg zu kommen halte ich für assoziativ kombiniert. Nun, hier gebührt dem Literarhistoriker die Entscheidung. Es gibt da im russischen Märchen das »Hüttchen auf Hühnerfüßchen mit einem Hahnenköpfchen«, die griechische neunköpfige Hydra, den Drachen, das Meerweibchen mit Fischschwanz, dann Gruppen dieser Art wie: die Hexe auf dem Besenstiel, die vier Bremer Stadtmusikanten usw.

Ich suchte schon an anderer Stelle darzutun (vgl. Anm. 2, S. 52), daß diese Neukombinationen in der Vorstellung nicht ganz leicht vollziehbar sind. Erstens bestehen hinsichtlich der Anzahl der in einer Gruppe anschaulich zusammenfaßbaren Elemente offenbar Beschränkungen. Die Vierzahl bei den Bremer Stadtmusikanten überschreitet für meine persönliche Vorstellungsfähigkeit schon die Grenze des zusammen und gleichzeitig Auffaßbaren. Das Märchen übt in dieser Hinsicht eine weise Beschränkung. Es weiß, daß seine Hörer wesentlich auf die Anschauung, weniger auf das Denken angelegt sind, und gibt statt gleichzeitig aufzufassender Gruppen bei mehr als zwei bis drei Elementen vorzugsweise Sukzessionsreihen: es läßt in der Vorstellung wandern. Es ist hier wie bei den Steigerungen: nur das Denken erlaubt uns, mit der bekannten Verfahrungsweise die der Anschauung gesetzten Grenzen zu überschreiten. Eine zweite Schwierigkeit besteht für die Anschauung hinsichtlich der Qualität des Zusammenfaßbaren. Kann ich in der Vorstellung beliebige Stücke aneinandersetzen? Wie ist es da mit den Ansatzstellen? Schon Berkeley hat sich mit dem Problem beschäftigt. Er meint: »Ich kann die Hand,

das Auge, die Nase, jedes für sich abstrakt oder getrennt von den übrigen Teilen des Körpers betrachten, und ich kann dann beliebig die abstrahierten Teile zu neuen Gebilden zusammensetzen, »kann mir einen Mann mit zwei Köpfen oder auch die oberen Teile eines Menschen mit dem Leibe eines Pferdes verbunden vorstellen«[1]). Hier leistet unsere Phantasie ja in der Tat Erstaunliches. Zahllose Kombinationen sind uns geläufig wie Naturgegenstände: Der Engel mit Flügeln am Menschenleib, der Teufel mit Bockfuß und Hörnern, der Kentaur, die Sphinx, die Nixe. Beträchtlich schwerer fällt mir schon die Vorstellung der russischen Baba-Jaga, mit einem Knochenbein auf dem Ofen, den Kopf im Rauchfang, die Beine auf der Erde. Da hilft sich die Phantasie oft mit einem Vorstellen im Nacheinander, mit sukzessiver Beachtungshervorhebung und überläßt die Zusammenfassung allein dem Erfassen durch das Wissen. Ich sehe bei dem russischen Hüttchen auf Hühnerfüßchen mit einem Hahnenköpfchen etwa nacheinander den unteren und oberen Teil der Hütte. Die Kunst der Frau, sich geschmackvoll zu kleiden, beruht im wesentlichen auf der Gabe, verschiedene Kleidungsbestandteile im voraus richtig zusammen vorzustellen, was eben bekanntlich nicht ganz leicht ist.

Erfundene Neukombinationen sind auch die erfundenen Deutungen, d. h. die erfundenen Kombinationen von Ursache und Wirkung, von Kausation. So wenn Naturvölker in ihren Mythen die Entstehung von Naturphänomenen (Farbe von Tieren, Entstehung des Ungeziefers) erklären oder wenn sie die Seele ins Ei lokalisieren, sie mit dem Hauch oder Atem identifizieren usw.

Hierher gehört nun schließlich die kombinierende Analogiebildung, die zweite Form der Analogiebildungen, die dem oben beschriebenen Wachstums-, Quantifizierungs- oder Entwicklungsprozeß entgegensteht.

Auch von diesem Vorgang geben unsere Protokolle eine Vorstellung[2]). Er besteht in einem dauernden Vergleichen, Angleichen

---

[1]) Berkeley-Überweg, 2. Aufl., 1879, Einl. S. 6.

[2]) Aufgabe: Adolf sah von hinten aus wie Bernhard, von vorn allerdings ganz anders (B. war der Vp. gut bekannt, aber lange nicht mehr begegnet, A. am Tag zuvor zum ersten Male gesehen worden). Protokoll: »Sehe B. von mir fortgehend. Ich versuchte krampfhaft, auch von vorn eine Ähnlichkeit herzustellen, dachte z. B. gar nicht an die viel dunklere Haarfarbe von A., Nase verlängert, Kneifer, schwarze Augen nicht gesehen. Umbildung in helleren Typ absichtlich. Identität mit A., aber B.'s Bild immer viel lebendiger. B. in der Stadt B. gewußt, A. in M., vor mir gesehen, in Haltung, die A. gar nicht innehatte. Dann wanderten meine Augen zwischen A. und B. hin und her. Haare von A. wurden heller, A. hatte dann plötzlich B.'s Gesicht, ich vergaß ganz A.'s eigenes Gesicht.« Aufgabe: Der Grizzly-Bär ist ein Bär von besonderer Größe. Protokoll: Bären mit spitzen Ohren auf einem Baum

bis zu schließlichem Identifizieren der analog zu bildenden Gegenstände, die in der Vorstellung oder auch nur in Gedanken zu eins verschmelzen, wobei sie dann in der Vorstellung ruhig nebeneinander bestehen bleiben. So geht praktisch etwa der Zoologe vor, der aus Knochenresten ein Skelett rekonstruiert (Selz). Aber auch die einfache Übertragung eines Merkmals, einer Eigenschaft gehört hierher. Sie ist einfacher als die vorhin besprochene Neukombination. Dem Stuhl, den Kleidern, dem Teller, Besteck und dem Apfel des Märchenkönigs wird im Vorübergehen oder auch dauernd das Merkmal »golden« beigelegt. Da bleibt alles gleich, nur eins tritt hinzu oder verwandelt sich.

Die Entdeckung erlangt ihre Bedeutung für Kunst und Wissenschaft dadurch, daß sie im Dienst einer Deutung der Welt und des Lebens vorzüglich verwendbar ist, nachdem die erfindende Deutung versagt hat. Sie befriedigt stets das kausale Fragen und Denken. Die Erfindung ist in der Kunst das eigentliche Spiel. Sie kann aus bloßem Spiel der sich selbst überlassenen Vorstellungen hervorgehen, ist aber auch zwecksetzendem Denken dienstbar zu machen, in Kunst und Wissenschaft. Man kann mit Einsicht und unter der Direktive einer Aufgabe erfinden, aber auch durch bloßen Zufall, d. h. durch Spiel assoziierter Vorstellungen. Diese beiden Formen der konstruktiven und der assoziativen Erfindung seien schon hier unterschieden.

4. Formen von Erfindungen und Entdeckungen. Das beste Beispiel eines zum größeren Teil auf Konstruktion beruhenden Erfindungsromans scheint mir unter älteren Vorbildern »der Graf von Monte Christo« von Dumas zu sein. Determiniert ist hier das Ziel, die Geschichte einer Rache soll in Form eines außerordentlichen und spannenden Schicksals dargestellt werden. Doch kommt es nicht darauf an, die Außerordentlichkeit in Eigenschaften aufzuspüren, wie das Leben sie weist, wie etwa Balzac sie an seinen lebenswahrsten Gestalten erstaunlich enthüllt. Sondern es muß erfunden, ganz neu gemacht sein. Auch Balzac zeigt gewöhnlich nicht alltägliche Figuren. Aber es ist bei ihm so, daß eine im Leben faßbare Eigenschaft, oft eine Tugend (Père Goriot) zum Extrem gesteigert, *ad absurdum* geführt und mit den tragischen Konsequenzen ihrer Ausschließlichkeit und Gewaltsamkeit belastet wird. Der Graf von Monte Christo da-

---

sitzen sehen, wie ich ein Bild kenne. Bei »Größe« sehe ich ein riesiges Tier, das hat aber eigentlich nichts mit Bär zu tun, ist ein ungeheurer Klotz, vierschrötiges, behaartes und ungegliedertes Ungetüm, mehr eine Art Ochsenkopf. Das Ungetüm löste das Bild von dem Bären direkt ab, stand statt dessen da, wurde nur noch gedanklich identifiziert mit jenem Bären. Diese kombinatorische Form der Analogiebildung findet sich auch bei Sterzinger, a. a. O. Prot. 41.

gegen ist ein Mensch von einem Lexikon gesteigerter Qualitäten, deren Besitz *in summa* ihn gottähnlich erfolgreich werden läßt. Ihre Zusammenstellung ist konstruiert, konstruiert dem Zweck des Ganzen, dem Gelingen des Plans zuliebe. Balzacs Gestalten sind Typen, die er im Leben entdecken konnte und stilisierend steigerte mit allen Folgerungen dieses gesteigerten Wesens. Dumas' Geschöpfe sind konstruierte Idealbilder, die einem Zwecke dienen, der vor ihrer Erschaffung liegt, einem ihnen nicht immanenten Zweck. Dasselbe ist es mit der Handlung. Sie folgt nicht aus dem Gesetz der Charaktere, aus dem Ineinanderschalten dieser interessanten Typen, sondern sie ist hier zuerst da, ist zuerst erfunden. Eine Rache soll es sein, bis ins einzelne der verschiedenen Akte hinein konstruiert, die gegen diese oder jene Person gerichtet sind, entsprechend den von diesen Personen aus unternommenen ganz systematisch und schematisch angeordneten Verbrechen. Ein System von Verbrechen, auf einzelne Personen verteilt, wird zusammengestellt, jedes findet die ihm gemäße, raffiniert ins Werk gesetzte Strafe.

Der neuere Detektivroman geht ganz systematisch vor und hat das mechanische Konstruktionssystem zur Vollendung gebracht. Er bringt in kurzen Kapiteln eine Reihe von Tatsachen und schließt dieselben im Kapitel mit einem Knalleffekt ab. Dieser Knalleffekt soll womöglich zu gleicher Zeit überraschen, spannen und in einen Affekt versetzen, am liebsten in den der Furcht und des Grauens, mindestens aber erschrecken. Beispielsanalyse: Das Grand Hotel Babylon von Arnold Bennett:

1. Kapitel: Theodore Racksole verlangt im Grand Hotel Babylon ein Beafsteak, bekommt es nicht, weil dem Oberkellner in einem so feinen Hotel diese Forderung unerhört erscheint. Er will den Auftrag durchsetzen. Wie?

2. Kapitel: Racksole kauft das Hotel sofort, erhöht das Gehalt des Kochs, hat 10 Minuten später ein Beafsteak. Inzwischen hat an dem Tisch seiner Tochter Nella ein Gast Platz genommen, den die selbständige junge Amerikanerin aus Paris kennt. Beim Essen gewahrt Racksole plötzlich im Spiegel einen Blick des Einverständnisses, den dieser Herr Dimmock mit Jules, dem Oberkellner, austauscht. Was hat das zu bedeuten?

3. Kapitel: Verdächtige Beobachtungen. Was macht Jules nachts im Zimmer des Herrn Dimmock?

4. Kapitel: Jules wird von Racksole entlassen. Prinz Aribert, dessen Begleiter Dimmock ist, stellt sich ein. Er erbleicht am Schluß des Kapitels bis unter die Haare, als Nella sich im Gespräch ihrer Begegnung in Paris erinnert. Hier hat der Autor entweder den späteren

Verlauf des Romans im einzelnen noch nicht gewußt und nachträglich umgebogen oder absichtlich sensationell und nach falscher Seite hin verdächtigend wirken wollen. Denn Prinz Aribert hatte wegen der Schulden, um deren Tilgung willen er inkognito in Paris war, keinen Grund, vor der Amerikanerin so tief zu erbleichen. Vielleicht hatte er ursprünglich mit in eine Verbrecheraffäre verwickelt werden sollen.

5. Kapitel: Dimmock wird tot umsinkend gefunden. Mordverdacht. Fragezeichen.

6. Kapitel: Ball von Sampson Levi, den Prinz Ariberts Neffe um einer Anleihe willen im Grand Hotel Babylon treffen soll. — Dimmocks Leiche soll zur Besichtigung abgeholt werden. Sie ist verschwunden. Wo ist sie? usw.

Bis zu einem gewissen Zeitpunkt endet jedes Kapitel mit einer neuen Frage und eröffnet eine neue Beziehung. Von einem gewissen Zeitpunkt an beginnen die Beziehungen geschlossen zu werden, aber trotzdem bringt der Autor es bis zum Schluß fertig, jedes Kapitel mit Fragen zu endigen, oder doch mit überraschenden Knalleffekten, z. B.:

Jules, der ehemalige Oberkellner und Verbrecher ist von Racksole gefaßt und gefesselt worden. Man hat ihn zunächst ohne Aufsehen in sein ehemaliges Zimmer im Hotel geschafft und auf dem Bett festgebunden.

»Die Türe wurde geöffnet, und Nella trat ein. Ihre Augen schwammen in Tränen. »Ach Papa,« rief sie, »ich habe erst jetzt erfahren, daß du im Hotel bist, wir haben dich überall gesucht. Komm sofort mit mir, Prinz Eugen stirbt —« Plötzlich verstummte sie, denn sie hatte den Mann im Bett erblickt.« Kapitelschluß.

Das einzige Ziel ist hier immer wieder nur, durch immer wieder neue Fragen und Andeutungen und später durch unerwartete Antworten zu überraschen. Mit wem steht dieser Mensch in Beziehung und dieses Ereignis? Ist etwa auch dieser verdächtig und jener? Das ist der erste Teil. Die Antwortreihe kann verschieden sein. Entweder es wird zuerst mitgeteilt, wer schuldig ist, dann müssen die Überraschungen mit der Art der Überführung und Irreführung des Verbrechers zusammengebracht werden. Oder die Person des Verbrechers bleibt bis zum Schluß geheim und wird als Hauptüberraschung am Schluß erst genannt.

Die Muse dieser Dichtung ist nüchterne Logik und traurige Absichtlichkeit. Was die hohe Muse dieser erfindenden Kunstgattung beflügelt, Reichtum und Pracht der Erfindung und inneres Gesetz der daraus wachsenden Gestalt (Homer, Dantes Göttliche Komödie, Artusromane), das fehlt hier völlig. Von Dante über Dumas zum Detektivroman führt fortgesetzt zunehmende Starrheit, Nüchternheit und Enge

des erfindenden Geistes, der aus der göttlichen Fülle von reichen Bildern, Formen und wogenden Gestalten über ein System hinweg zu ein paar Erfindungsformeln nach immer gleichem Rezept ohne Vision und Urbild herabsteigt. Gestaltete Vision und Konstruktionen in Bilderfolgen umgesetzt sind hier die Pole.

Die in assoziativer Folge aneinanderreihende Dichtung ist anders, ist noch primitiver. Sie überläßt sich ganz dem Zufall, der sie führt, und geht daher wie alle Assoziationen immer wieder dieselben Wege, die Wege der erinnerten Zusammenhänge ab. Sie unterscheidet sich vielleicht in dem reicheren Schatz der Vorstellungen, nirgends aber dem Prinzip nach von den Konfabulationen der kleinsten Kinder, der Zweijährigen, die ihre ersten Geschichten erfinden, Gespinste aus Lüge und Wahrheit, wie sie der Moment ergibt. Der Volksroman niederster Sorte entsteht auf diesem Wege. Die Ausführung bei den etwas besseren Fabrikaten eines Karl May und Robert Kraft überläßt sich demselben Zufallsspiel, Karl May allerdings setzt dem gewöhnlich eine unsterbliche Idee voran, die er indes im Gedränge der Handlung meist bald ganz vergißt. Es ist besonders lehrreich, in den unendlichen Bänden von Karl May die unaufhörliche Rekapitulation derselben Mittel und Maßnahmen zur Einleitung und Ausführung von Handlungen zusammenzusuchen. Von Verfolgungsszenen beispielsweise war Karl May wahrlich verfolgt. Sie häufen sich zu so unbegrenzten Malen, daß man die Ausdauer oder Geistesschwäche eines Lesers bestaunt, der die immerwährende Gleichförmigkeit über dem wenig wechselnden Aussehen der Bilder und Situationen nicht bemerkt. Ich greife zum Nachweis eines der ewig wiederholten Motive auf, das Erlauschen. Es ist in jedem Reiseroman ein bis zur Ermüdung wiederholtes Motiv, höchst wichtig für alle Unternehmungen, die irgendwie glücken sollen. Für das Erlauschen gibt es zwei verschiedene Situationen, das unbeabsichtigte zufällige Erlauschen und das beabsichtigte durch List erzwungene Erlauschen, welches regelmäßig durch Heranschleichen möglich gemacht wird, worin Karl May natürlich unübertroffener Meister ist. Die ausschlaggebende Rettung kann in allen Geschichten kaum auf anderem Wege erreicht werden. In China z. B. werden erst alle Möglichkeiten erschöpft, offene Überfälle, Prügeleien, Gefangennahme — immer gibt es noch eine Möglichkeit zu entkommen. Schließlich bleibt den Gegnern nur übrig, durch listigen und geheimen, gut überlegten Plan Karl Mays Herr werden zu wollen, und hier bleibt Karl May als Rettung nur übrig, diesen Plan zu erlauschen, um ausreichende Gegenmaßnahmen treffen zu können. Verdächtige Anzeichen bewegen ihn, sich nachts in den Garten seines Gastgebers zu schleichen, dort hört er die Verabredungen mit an. Die

entscheidende Rettung eines Moskauer Freundes erfolgt infolge erst zufälligen, dann beabsichtigten Erlauschens von Anschlägen. Das Erlauschen ist überall da die Regel, wo es sich um listige Gegner handelt und um Gegner, die nicht durch Gewalt und Einschüchterung, sondern nur durch Überlistung zu überwinden sind. In dem Reiseromanband »In der Wüste« kommt das Motiv beispielsweise relativ selten vor, da die Gegner dort immer als sehr feige und borniert hingestellt sind und stets durch Einschüchterung oder Anwendung von einiger Gewalt überwunden werden. In den in Amerika und bei den Indianern sich abspielenden Reisen hingegen kehrt das Motiv auf Schritt und Tritt wieder, da die Indianer, listig und kühn, nur durch List und Kühnheit zu überwinden sind. Von Überwindung durch Einschüchterung muß dort abgesehen, Überwindung durch Gewalt sehr eingeschränkt werden. Nur Klugheit und List verschaffen Karl May hier seine Überlegenheit, dazu ein neues Motiv: seine Anständigkeit und Ehrenhaftigkeit. Wortbrüchigkeit gilt hier als verächtlich, für Billigkeit und Glaubwürdigkeit, wo sie mit Kühnheit, Kraft und Kenntnissen vereint auftreten, wird Achtung gefordert. — Ich kann mich in Einzelheiten hier noch nicht verlieren und gehe kurz auf die entdeckende Dichtung ein.

Jedermann kennt das mittelalterliche Faustbuch. Faust ist hier charakterisiert einmal durch die Nennung gewisser Eigenschaften, seiner Intelligenz, seiner Hoffart, Gottlosigkeit, seines freventlichen Übermutes, sodann aber durch seine Taten. Er zitiert den Teufel, verbündet sich ihm, führt das und das unerhört ausschweifende Leben, erwirbt umfassende Kenntnisse usw. Lessing und Goethe, jeder entdeckt in diesem Komplex von Eigenschaften und Taten ein Wesen, jeder ein anderes, ihm adäquates, aus der Erfühlung eigenen Wesens in jenes übertragenes. Lessing entdeckt im Faust den Erkenntnisdurstigen, Goethe den, der Leben und Wissen und alles zugleich umfassend auskosten will.

Hier eine Nebenbemerkung. Wir verfolgen hier nicht historische Probleme. Den Historiker interessieren Goethe und Lessing und Ausmaß, Inhalt und Charakter dessen, was jeder von ihnen dem Altüberlieferten hinzuzuschaffen wußte. Uns beschäftigt die Struktur des Neugeschaffenen in ihrer sachlichen Eigenart. So versuchen wir mit unserer Forschung systematische Grundbegriffe zu erarbeiten, mit denen auch der Historiker exakter als seither die Leistungen des einzelnen bestimmen kann.

Goethe und Lessing in dem oben erwähnten Beispiel entdecken das Allgemeine eigenen Erlebens in einer anderen Persönlichkeit wieder, durch deren Darstellung sie eigenes Problem stellen und lösen. Das

Erleben, das Fragen, das Tun und Erleiden, alles gewinnt Sinn in der Deutung am Schluß. Ähnlich formt Schiller. In immer wieder neuen Formen wird z. B. das Freiheitsproblem entdeckt und dargestellt, und immer wieder gewinnt die dargestellte seelische Entwicklung, das Erleben, Tun und Erleiden Sinn in der Lösung: Sieg der inneren Freiheit (Räuber) oder ideeller Sieg des Freiheitsgedankens (Don Carlos) usw. Marquis Posas Tod gewinnt Sinn und Rechtfertigung im Sieg seiner Idee. Entdeckt ist das Problem, entdeckt seine Deutung. Die Darstellung des Entwicklungsganges von Charakter und Handlung bis zum Sinn wurden seit der Klassik festgehalten. Neueste Kunst entdeckt die Wendung des Problems, fragt: wie wird der Sinn zum Erlebnis, zur Wirklichkeit? Gegeben ist etwa der Sinn: Selbstaufopferung fürs Vaterland, wie erlebt ihn und verwirklicht ihn dieser Menschentyp und jener? Kaiser in den »Bürgern von Calais« führt uns Typen des Lebens vor, den Geschäftsmann, den Gatten und Vater, den Bräutigam, den Sohn, die Brüder; Göring in der »Seeschlacht« zeigt uns Weltanschauungstypen, wie verwirklichen sie das Opfer? Charakteristisch ist die Art, wie der Sinn gesetzt wird. Gewisse Arten von objektiv Sinnvollem sind uns Modernen nicht mehr Problem, sondern *eo ipso* gültig, gewisse andere scheinbar ebenso objektive Gegebenheiten in unserem Leben sind faktisch nur traditionell, sind durch nichts zu rechtfertigen, sollen ihrer angemaßten Gültigkeit beraubt werden: so vernichtet Hasenclever durch seinen »Sohn« die traditionelle autoritative Macht der älteren Generation über die jüngere, ähnlich zeigt Unruh das sich befreiende »Geschlecht«, und Kornfelds »Legende« macht aus der traditionellen Unfreiheit der Beziehung Herr und Knecht die freie Beziehung Mensch zu Mensch. Strindberg ist als Entdecker dieser Problemwendung zu nennen.

Im übrigen strebt moderne Kunst wie die Romantik auch inhaltlich wieder nach der Erfindung[1]). Die Verwandlung in verschiedener Form wird wieder Motiv (vgl. S. 53). Wie weit es glücken wird, eine neue Erfindungsdichtung auf den Plan zu stellen, bleibt abzuwarten. Niemand wird bezweifeln, daß die Zeiten des naiv märchenhaften Erfindens in der Hauptsache der Vergangenheit angehören. Der ungeheure Reichtum der überlieferten Märchen an erfundenen Gestalten, erfundenen Motiven und Handlungen ist kaum noch zu überbieten. Unsere Zeit ist nicht mehr spielnaiv genug, ist allzu intellektuell und erfindet bisher stets allzuviel symbolisierend. Am ehesten möchte man die Art in Kafkas erwähnter »Verwandlung« als eine auch ohne

---

[1]) Inwiefern die eben genannten Modernen formal zum Erfindertypus der neuen Kunstrichtung gehören, vgl. S. 81.

Deutung ganze und gewachsene Erfindung bezeichnen. In der Romantik ist der vom Hauptstrom abseits stehende E. Th. A. Hoffmann wohl der einzige urnatürlich Erfindende. Seine Bewertung steigt heute mit der Bewertung der Erfindung überhaupt, sein Ruhm bei den Franzosen erklärt sich aus ihrer Veranlagung in dieser Richtung.

Neben Entdeckungen der Gesamtfragestellung gibt es Entdeckungen in der Art der Darstellung. Während ein Victor Hugo, ein Balzac direkt durch unmittelbare Charakterbeschreibung, ein Flaubert durch minutiöse psychologische Analyse der Gedanken, Gefühle und Sinneseindrücke in das Wesen der Menschen einzudringen suchen, halten spätere naturalistische Darsteller nur momentane Wesenseindrücke ihrer Personen fest, suchen modernste Dichter unmittelbar in das Erlebnis selbst und allein einzuführen. Doch das gehört alles schon zu den Einzelheiten der Entdeckungen in der Formung des Stoffes.

II. Dichtungsform.

1. Einleitendes. Ein Blick in einen höchst beachtenswerten, gründlich durchdachten »Versuch einer Grundlegung des Schöpferischen«, wie er sich in dem Buche von Max Raphael »Von Monet zu Picasso« findet, soll den zweiten Teil unseres Unternehmens einleiten. Die außerordentliche Sicherheit, mit welcher der Verfasser seine Einsichten dort formuliert, dankt er zum Teil einer gründlichen Fundierung seiner Psychologie in der Erkenntnistheorie der Marburger Schule. Auf eine erkenntnistheoretische Vorwegnahme läßt sich unsere Psychologie nicht ein. Wir können uns Raphaels Gedanken nur insoweit zunutze machen, als sie sich unabhängig von ihrem Fundament und als Analyse des künstlerischen Schaffens betrachten lassen. Daß Gestaltung Aufgabe der Kunst sei, werden wir dem Verfasser ebenso gern zugeben, wie wir nichts gegen die Behauptung einwenden, daß der Gestaltungswille im Wesen des Künstlers vielleicht den Grundzug ausmacht. Eine Hauptarbeit hat Raphael aber bei dieser Aufstellung nicht geleistet, er hat uns nämlich nicht verraten, was für ein psychisches Gebilde er sich unter dem Gestaltungswillen denkt. Dieser Erlebniskomplex wird nicht leicht zu analysieren sein, so unmittelbar der Begriff einleuchtet. Nach Raphael klingt es so, als liege hier eine reine und spezifische Willensform vor. Davon kann keine Rede sein. Die Tatsache, daß hier Gestalt, bestimmte Form und Ordnung gewollt wird, deutet darauf hin, daß dieses Wollen ein bestimmtes intellektuelles Moment einschließt, das gedankliche Erfassen bestimmter Beziehungen und Zusammenhänge. Der Gestaltungswille enthält die

Idee als Aufgabe, die vom Künstler im Material und für gewöhnlich an einem Objekt realisiert wird.

Gegenstand der Diskussion ist nun, wie sich der Gestaltungswille zum Objekt verhält. Nach Raphael ist er ein absoluter Herrscher über Sinne und Intellekt. Vom Gefühl spricht er nicht, aber die Einfühlung als künstlerisches Grunderlebnis lehnt er ab. Das rezipierte Objekt ist nur Gelegenheit, es hat gar kein Recht, seine eigene Gesetzmäßigkeit vom Künstler berücksichtigt sehen zu wollen, es ist so, wie es in Sinne und Intellekt eindringt, nur Anlaß und eventuelle Auslösung des einzelnen künstlerischen Gestaltungsprozesses. Das Gesetz dagegen, das für den Künstler gilt, das sein Schaffen notwendig macht, schafft jener Gestaltungswille. Das einzige Bedingnis, das von außen her noch hinzukommt, ist das, unter welchem allein das jeweils gewählte Material sich gestalten läßt, also in der bildenden Kunst nach Raphaels Ansicht die Dreidimensionalität des Raumes. Unterdrücken wir eine Kritik der letzteren Behauptung und fragen wir uns, ob tatsächlich der Gestaltungswille allein das Gesetz für die zu schaffende Form bestimmt. Dieses Gesetz soll ihm aus dem Erlebnis eines Konfliktes hervorgehen, aus dem Erlebnis der Differenz, die zwischen der Welt, so wie sie ist oder zu sein scheint und so wie der Künstlersinn sie geordnet denkt, besteht. Das, wovon wir mit Raphael ausgehen wollen, ist, daß der Künstler einen Mangel in der Seinsweise der Erscheinungen empfindet. Raphael sieht indes, scheint uns, nur ein Moment im Erlebnis dieses Mangels, nämlich das Erlebnis, daß etwas fehlt zu dem Gestaltideal, wie der Künstler es in sich trägt. Mir scheint noch etwas anderes hinzuzukommen. Nämlich zu der Konstatierung: es fehlt etwas, kommt die Frage: was fehlt? und mit ihr das Bedürfnis nach Verständnis des zur Ergänzung und Vervollkommnung Nötigen, nach Deutung des Gegebenen hinzu. Man kann nicht annehmen, daß das zu Ergänzende von vornherein klar und im Künstler gegeben ist, ohne daß er zu fragen, zu deuten noch nötig hätte. Es kommt also die Deutung helfend hinzu, um den Künstler zu lehren, wie er gestalten muß, um das Gegebene im Sinne des Ideals zu vervollkommnen. Die Neugestaltung des Künstlers bedeutet dann eine Abschließung des unabgeschlossen Gegebenen, eine Abschließung der Lebensform und der Welt. Die Form wird vollendet und die Fragen werden beantwortet.

Die Vernachlässigung dieses Erkenntnismomentes im Erlebnis des Künstlers ist die Ursache, daß Raphael den Impressionismus nicht zu schätzen versteht. Im Impressionismus steht dieses Moment zweifellos voran. Der Impressionismus strebt nur die gegebene Form zu erfassen, strebt nicht danach, sie zu überbieten und zu vollenden.

Es fragt sich nun, in welcher Weise die vollendende Formung durch den Künstler vor sich gehen kann. Stets ist es eine Gestaltung seines Welt- und Lebenserlebnisses durch irgend ein sinnfälliges Mittel, durch Sprache oder Töne, durch Malerei, Zeichnung oder Bildnerei. Dieses Sinnfällige ist Darstellungsmittel zur Darstellung des Gestaltungs- und Deutungserlebnisses. Es wird nun entweder versucht, das Erlebnis unmittelbar zu fassen, und dem Material unmittelbar eine Form zu geben, die etwas ausdrückt (mit Erfolg bisher nur in der Musik oder durch das Ornament), oder aber sich an die Form gegebener Dinge, Sachverhalte, Gedanken sie ausgestaltend anzuschließen, und in der Art ihrer Wiedergabe die gestaltende Idee zu betätigen und die Deutung aufzuzeigen. Diese Kunst nennen wir darstellende Kunst, weil sie mit Hilfe einer Darstellung ausdrückt, die andere nennen wir kundgebende Kunst, weil sie unmittelbar ausdrückt oder kundgibt [1]). Die Sprache scheint uns wie die bildenden Künste im Unterschied zur Musik in erster Linie dazu berufen, durch Darstellung auszudrücken, weil ihr erster Zweck ist, verstanden zu werden, weil sie durch Vermittlung der Darstellung das Erlebnis faßbarer macht, wie man das auch von der darstellenden Malerei und Plastik im Unterschied zu der expressionistischen entschieden behaupten muß. Doch hat die Sprache auch Mittel, unmittelbar auszudrücken, kundzugeben, sobald sie von ihren musikalischen Qualitäten Gebrauch macht. Es geschieht das vorwiegend in der Lyrik, doch mit Erfolg auch in anderen Gebieten der Dichtung. Wir wollen uns zunächst mit darstellender Dichtkunst befassen, welche in Roman und Novelle am meisten zu ihrem Recht kommt. Zwei Seiten sind als spezifisch künstlerisch in der Darstellung herauszuanalysieren, die Art der Deutung und die Art der Gestaltung.

Das Gesetz der Gestaltung kann der Künstler nicht allein, wie Raphael behauptet, aus seinem eigenen Gestaltungswillen und der darin schaffenden Idee empfangen, sondern gleichzeitig aus dem Ergebnis seiner Deutung. Beides wird sich durchdringen. Je nachdem die gestaltende eigene Idee oder die Deutung im Vordergrund seines Erlebnisses steht, wird er unter der Notwendigkeit der Idee oder unter der Notwendigkeit des dem Gegenstande innewohnenden Gesetzes schaffen, wie er es deutend erfaßte. Die vorangegangene impressionistische, psychologische und naturalistische Epoche gibt uns das Bild einer Kunst, die ganz von dem Gesetz, das dem Gegenstand innewohnt und das sie zu erfassen suchte, beherrscht, ja fasziniert

---

[1]) Über den Unterschied von Darstellung, Kundgabe und Auslösung vgl. K. Bühler, »Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes«. Idgerm. Jahrbuch Bd. 6, 1919.

war, und es erscheint nicht nur begreiflich, sondern fast notwendig, daß die expressionistische Gegenströmung in das andere Extrem fällt und nur noch das Gesetz einer eigenwillig gestaltenden Idee, kein Gesetz des Gegenstandes mehr anerkennen will, wie Raphaels Kunsttheorie lebendig bezeugt.

2. Über die Form des Kunstwerks. Nach der Entdeckung und Aufzeigung der »Gestaltqualitäten« durch Ehrenfels wurde eine lebhafte Diskussion darüber geführt, ob die Gestaltqualitäten, diese »figuralen« oder »Einheitsmomente«, wie Husserl sie nennt, noch anderes mehr als die Beziehungen der Elemente untereinander seien, oder ob sich nicht vielmehr die Gestalt aus der Summe aller Beziehungen ergebe [1]). In experimentellen Untersuchungen »über Gedankenentstehung« [2]) und »über die Prozesse der Satzbildung« [3]) meine ich ein Gesetz der Einheitsbildung faktisch nachgewiesen zu haben, welches die bloße Beschränkung auf nebengeordnete Beziehungsreihen ausschließt. Es gelang mir dort, in der Entstehung des Satzes, der einfachsten Sprach-Sinneinheit, ein durchgehendes Gesetz der Zentralisation nachzuweisen. Zwar war die dort vorgenommene Satzbildung nicht die übliche Art, deren wir uns im täglichen Denken bedienen, sondern natürlich eine konstruierte, experimentell beobachtbare Art und Weise. Aber es war doch nicht eine absolut künstliche und weltfremde Manier, die gar keinen Rückschluß auf das normale Denken verstattete. Vielmehr läßt sie sich gut damit vergleichen, wie der Historiker den lückenhaften Text einer Quelle rekonstruiert und deutet, oder wie wir ein Telegramm verstehen. Wir gaben nämlich aus einem sprachlich formulierten Gedanken die Haupt-Worte, die ihn konstituieren und ließen die Versuchspersonen aus diesen Worten den Gedanken rekonstruieren. Die Methode ist nicht zu verwechseln mit der Meumannschen Dreiwortmethode, die als Intelligenztest bekannt ist, in der drei beliebige Worte beliebig zum Satz zu binden sind. Bei uns war ein dem Wortkomplex schon innewohnender Sinn Voraussetzung. Beispiel: Edelstein — Fassung — Preis — Wert — erhöhen — nicht. Lösung: Die Fassung des Edelsteins erhöht zwar seinen Preis, aber nicht seinen Wert. Auf das Nähere der Aufgabenstellung und Lösung können wir uns hier nicht einlassen. Nur aus den allgemeinen Resultaten wollen wir folgendes hervorheben: der Prozeß verlief stets in derselben Weise: aus zahlreichen Beziehungen

[1]) Kritische Übersicht über diese Diskussion in den »Gestaltwahrnehmungen« meines Mannes 1. Bd., 1913; weitere Literatur und Beiträge zu der Frage in meiner Untersuchung »Über Gedankenentstehung«, Zeitschr. f. Ps. Bd. 80, 1918, S. 162.

[2]) A. a. O.

[3]) Ebenda Bd. 81, 1919.

der verschiedenen Worte untereinander (Preis des Edelsteins — Wert des Edelsteins — Wert nicht erhöhen — Fassung des Edelsteins — Preis nicht erhöhen) hebt sich eine Beziehung oder ein Gegenstand mit zahlreichen Beziehungen als Mittelpunkt allmählich heraus, wodurch die Einheitsbildung gesichert ist. Im obigen Beispiel ergibt sich also aus allen möglichen Beziehungsgruppen, daß es sich um die Fassung, den Preis und Wert des Edelsteins handeln muß. Das »erhöhen« drückt eine Beziehung zweier Größen zueinander aus, da kommen nur »Preis« und »Wert« in Betracht, die Nichterhöhung kann nur hinsichtlich eines dritten Gesichtspunktes gelten — es ist die Fassung des Edelsteins, die sich allmählich in den Mittelpunkt aller Beziehungen stellt. In vielen hundert Versuchen erweist sich immer wieder eine solche Zentralisation — deren es verschiedene Formen gibt — als Grundlage der sprachlichen Einheitsbildung zum Satz.

Es ist im allgemeinen gefährlich, sich auf Aussprüche von Dichtern über ihr Schaffen zu stützen, aber ein so kritischer, objektiv analysierender Denker, wie der Dichter Otto Ludwig war, darf wohl einmal eine Ausnahme bilden, wenn uns seine Analyse eine höchst beachtenswerte Parallele zu jenen ganz anders und künstlich eingerichteten Experimenten weist. In einem Aufsatz »Mein Verfahren beim poetischen Schaffen« beschreibt Ludwig den dichterischen Schaffensprozeß wie folgt: als das erste beim poetischen Schaffen drängen sich ihm nach einer musikalischen, in Farben übergehenden Stimmung, Gestalten und Gebärden, Gruppen und Stellungen, und dann allmählich auch Bruchstücke von Reden, Aussprüche usw. auf. Wir können kurz sagen: Formstücke. In einem zweiten Stadium des Schaffensprozesses wird »der Generalnenner aller dieser Einzelheiten« kritisch und denkend gesucht, die Idee, auf die schon vorher, dem Dichter unbewußt, die Gestaltung hindrängte und zu deren klarer, geschlossener und einheitlicher Darstellung in einem dritten Stadium die Gestaltung revidiert werden muß.

Nun die Reihenfolge und der Weg dieser Gestaltung müssen durchaus nicht allgemein sein, von einem bewußten, denkenden Suchen nach der Idee kann schon deshalb in vielen Fällen gar keine Rede sein, weil die Idee auch nur in einer Stimmung oder Handlung, oder im Charakter einer Persönlichkeit bestehen kann. Davon später. Aber auf das Gesetz kommt es hier an, und das gilt: Formstücke und Vereinheitlichung, wobei die Ideeneinheit auch das Frühere oder gar nicht so gesondert von jenem gegeben sein kann. Beides aber wirkt zusammen zum Ganzen, sei es die kleinste Einheit des Satzes oder die komplizierte Einheit einer Dichtung.

Denn kompliziert ist die Einheitsbildung der Dichtung, wo eine

Unzahl niederer zu immer höheren Einheiten zusammengefaßt sind. Kleinste Einheiten sind Aussehen, Bewegung, Mimik und Charakter einer Person oder ein Sachverhalt, ein Ereignis und die Wiedergabe dieser Momente. Abhängigkeitsverhältnisse aller Art verknüpfen die kleinen Einheiten zu höheren übergreifenden Einheiten. Beeinflussung durch verschiedene Personen und Umstände sowie Beweggründe im Individuum selbst verbinden sich zum Komplex einer Tat, die Tat hat andere zum Gefolge oder entwickelt das Wesen des Erzeugers wiederum in bestimmter Weise, so entstehen eine Handlung, eine Entwicklung. Über die Art der Verknüpfung der Gestaltstücke und kleinen Einheiten zu höheren und schließlich zu der Einheit der Dichtung werden wir später noch ausführlich handeln. Hier nur soviel: Die einzig maßgebende Art, hier eine wirkliche Einheit, nicht nur eine Reihe mit Anfang und Schluß zu bilden, ist natürlich auch wieder nur die Zentralisation in der »Idee«, wie der alte, vielfach einseitig mißverstandene und mißverständliche Ausdruck lautet. Konstruierend erfundene oder kausal aufzeigende Abhängigkeitsreihen können zu diesem Ganzen führen, die rein assoziierend verknüpfenden Ketten dagegen führen nicht zu einer das Ganze übergreifenden Einheit. Die Dichtung ist Sprachgestalt und empfängt aus den Gesetzen der sprachlichen Einheitsbildung ihr Gesetz.

Zwei Bestandteile fanden wir vorhin in Otto Ludwigs Analyse: Formstücke und vereinheitlichende Idee. Das sind Bestandteile, die ein im Praktischen Beobachtender stückweis auffindet, wenn er ungefähr kritisch sortiert, aber es sind natürlich keine Elemente, aus denen sich letzten Endes der Aufbau fügt. Die Quellen, aus denen beides fließt, suchen wir mit folgender Betrachtung auf: jeder Mensch sammelt im Laufe der Zeit einen Schatz von Erfahrungen, das sind Erinnerungsbilder von Personen, Tieren, Sachen, Situationen, Vorgängen, gedankliche Verarbeitungen von Erlebnissen, gedankliche Deutungen und Urteile über Menschen und Dinge, über Ereignisse im einzelnen und den Weltlauf im allgemeinen, Strebungen und Gefühle, Willens-, Wert- und gefühlsmäßige Stellungnahmen, kurz eine Unsumme verarbeiteten oder nicht verarbeiteten Erlebnismaterials, kann man sagen. Erfahrungen liefern dem Künstler Stücke teils zu unmittelbarer Wiedergabe des Geschauten oder Erinnerten, teils zu gedanklicher Verarbeitung, umgekehrt drängen Überlegungen, Einsichten, theoretische Ansichten, Gefühle oder Wünsche des Künstlers zur Umsetzung in schaubare Gestalt. Ich stelle mir den Prozeß als eine fortgesetzte Metamorphose vor, Veranschaulichung des Allgemeinen und Verallgemeinerung des Einzelfalles. Der Dichter sieht Menschen, abstrahiert Eigenschaften, Gestalt- und Wesenseindrücke und verarbeitet sie

stellungnehmend, deutend, erkennend, einfühlend und umformend zu neuen Gestalten. Bei der Darstellung nun wird der sogenannte Eindruckskünstler, dem an dem unmittelbaren, getreuen Aufnehmen des Erfaßten liegt, sich mehr an die Aufzeigung des Vorgefundenen, des Eindrucks, halten, dem sogenannten Ausdruckskünstler dagegen dient das Vorgefundene nur als Material, das er mit Eigenem umgestaltet. Das sind die Extreme. Wo sie Neues schaffen, ist der erste der, welcher Neues aufzeigt, welcher entdeckt, der zweite der, welcher erfindet.

Das Erfinden und das Entdecken sind keine elementaren psychischen Prozesse, sondern, wie wir gleich zu Beginn aufzeigten, in dauernder Wechselwirkung miteinander fortgebildet. Gleichwohl lassen sich wie bei den Kunst*inhalten* so auch bei der Kunst*form* die Elemente nachweisen, die den Grundbestandteil des einen und des andern bilden, das Kombinieren und das Abstrahieren. Als Inhalt bezeichnen wir, wie sich aus der Praxis der vorangegangenen Darstellung ergibt, alles, was den Gegenstand eines Kunstwerks ausmacht, seine Motivreihen, seine Personen und Handlungen, sowie alle eigenen Erlebnisse des Künstlers, die etwa versinnbildlicht werden sollen. Inhalt ist das einer bestimmten Dichtung zugrunde liegende Material, Formung die Art seiner Verarbeitung. Für diese Formung kann man nun folgendes Prinzip formulieren: auslesend aus der Fülle des Materials mit eventuellen Neuaufzeigungen daran gestaltet der Künstler durch eine Idee vereinheitlichend. Dabei muß er zweierlei berücksichtigen: die Konsequenz oder Notwendigkeit in der Durchführung der Idee und das Gesetz der Objekte (d. h. das Gesetz der Charakterentwicklungen, Ereignisabläufe usw.), Gestaltnotwendigkeit und Objektnotwendigkeit.

Zweierlei also kommt von entgegengesetzten Enden zusammen zur Form des Kunstwerks: die Auslese des Objekts und am Objekt und die Gestaltung des Objekts durch die Idee. Die Auslese, in erster Linie eine Leistung der Abstraktion, beruft das Objekt und betätigt sich entdeckend an ihm und seinen Qualitäten und Beziehungen. Die Gestaltung, in erster Linie eine Kombinationsleistung, drängt zu Erfindungen, indem sie das Gegenständliche zu neuartigen Kombinationen verwendet. Die Auslese isoliert und hebt hervor, betätigt sich künstlerisch am *Gegebenen*; der »Gestaltungsdrang« der kombinatorischen Phantasie dagegen geht eher am Wirklichen, Gegebenen vorüber und will Neues, Nichtvorhandenes oder doch *so* nicht Vorhandenes schaffen. Grundlegend für alle Gestaltung ist die »Gestaltbindung« [1]), und damit ist ein Doppeltes gesagt: die Gestaltbindung

---

[1]) F. Seifert, Zur Psychologie der Abstraktion und Gestaltauffassung. Zeitschr.

bedeutet eine Zusammenfassung der Gestaltelemente in der Gestalt und ihre Abschließung nach außen. Die Gestaltbindung ist eine Einheitsbildung. Die primitivste Form ist ein Neben- oder Nacheinander von Elementen mit Abschluß gegen die Umgebung. Mag sein, daß dies die Auszeichnung erklärt, welche die Dichtungsschlüsse gemeinhin erfahren. Jegliche sprachliche Einheitsbildung verlangt aber Zentralisation [1]). Jeder Satz ist eine zentralisierte Sinneinheit. Auch die Dichtung ist zentralisiert und zwar je nach ihrem Charakter primitiver oder kunstvoller.

Wenn ich von morgens bis abends die Erlebnisse eines Tages überschaue, so bilden diese eine Reihe, eine Aufeinanderfolge von Ereignissen, die vereinzelt nebeneinander bestehen bleiben, im besten Fall kettenartig in bestimmten Zusammenhängen verknüpft. Die einzige Zusammenfassung geschieht hier durch meine Person, durch die Tatsache, daß allemal ich der Erlebende bin. Es gibt literarische Erzeugnisse, bei denen nicht anders verfahren wird. Auch hier wird dann eine Folge von Ereignissen vorgetragen, deren einzigen Zusammenhalt der gemeinsame Bezug auf eine Person bildet. Diese Einheitsbildung ist indes die lockerste, welche man bieten kann. Es ist dann gewöhnlich so, daß im Mittelpunkt des Interesses die Ereignisfolge steht, die nur wie an einem Bindfaden an einer bestimmten Person aufgehängt ist.

Anders ist es, wenn die Person im Mittelpunkt des Interesses steht und die Ereignisse nur der Gestaltung ihres Typus dienen. Dieser Typ gibt für die Anordnung und Auswahl der Ereignisse dann ebenso ein einheitliches Prinzip wie in einem dritten möglichen Fall ein Gedanke, den die Bilder nur veranschaulichen, in einem vierten Fall eine Stimmung, auf welche die Gestaltung einheitlich zurückweist. Die nähere Ausführung dieser Aufstellung später.

Außerdem verläuft nun aber jede Dichtung zielstrebig. Sie enthält eine Handlung oder eine Entwicklung mit bestimmter Vorbereitung, bestimmtem Ausbau und Abschluß, eine Rhythmisierung der Spannungen, der Motive, wo das Kunstwerk durchgebildet ist. Einheitsbildung und Organisation des Inhalts sind die Grundgesetze. Das letztere behandelt Walzel schon seit langem und zwar unter dem Namen »Architektur« der Dichtung. Man hat ja vorher auch schon vom Aufbau gesprochen. An vielen Dichtungen wies Walzel bereits nach, wie diese Organisation bis in die Einzelheiten einer Szene, eines Kapitels, durchgeführt oder nur auf Grundgesetzlichkeiten beschränkt

---

f. Psych. Bd. 78, 1907. Dieser psychologisch exakte Terminus »Gestaltbindung« ist nicht zu verwechseln mit dem von Steinweg in der Literatur gleichnisweise gebrauchten Ausdruck »Bindung«.

[1]) Vgl. Verf. üb. Gedankenentstehung a. a. O.

bleibt oder ganz vernachlässigt wird. Wären die Ausdrücke nicht schon so abgegriffen und vieldeutig, so könnte man bei Einheitsbildung und Organisation von innerer und äußerer Struktur sprechen. Wie die äußere Struktur des Gemäldes zur Auszeichnung gewisser Punkte führt, etwa des Mittelpunktes, der Diagonalen, der Vertikalen und Horizontalen, so kann auch die Dichtung belieben, Momente und Strecken auszuzeichnen: sie kann einen Aufstieg bis zu einem gewissen Höhepunkt mit nachfolgendem Abstieg oder stetige Entwicklung zu einem End- und Höhepunkt vorziehen oder noch in anderer Weise betonen; das nachzusuchen ist Sache einzelner Untersuchungen. Die Auszeichnung solcher Punkte wird in der Dichtung häufig durch Affekte unterstützt, die sich an diesen Stellen steigern, auch wohl häufen.

Wir wissen aus optischen Experimenten, daß, wo die Gestaltbildung im Vordergrund steht, die Abstraktion zurücktritt und vernachlässigt wird. Die Gestaltung geht auf Zusammenfassung, nicht auf Isolierung, in gewissen Grenzen schließen beide sich aus [1]). Darum liegt der vorwiegend gestaltbildenden Phantasie wenig an der Analyse, mehr an Synthesen, an freier straffer Zusammenfassung. Je ausschließlicher der Gestaltungsdrang den Künstler beherrscht, desto empörter wird er die Zumutung zurückweisen, sich an das Objekt zu binden, dessen durch Sinne oder Erkenntnis erfaßten Formen und Gesetze zu wiederholen, desto willkürlicher wird er mit den Gegenständen schalten wollen und sie zu freien Erfindungen neuer Formen benutzen. Das ist der augenblickliche Stand der Kunst, wenigstens einer Hauptrichtung. Diese sucht allein Gestaltungsformen, nicht Objektformen. Diese Kunst bindet sich nicht an Gesetze der Objekte, braucht und will nicht ihren Kausalzusammenhang, kann mit Zufällen und erfundenen Geschöpfen arbeiten. Solche Kunst ist etwa das Märchen.

3. Gestaltnotwendigkeit und Objektnotwendigkeit. Man spricht viel von der künstlerischen Notwendigkeit in der Entwicklung einer Handlung. Sie kann zweierlei sein, Gestaltnotwendigkeit und Objektnotwendigkeit. Erstere ist der konsequente Ausbau der Gestaltfragmente, die sich dem Dichter aufdrängen, die aus dem Künstler erschaffen hervorgehen und etwas Neues, Selbständiges gegenüber allen bisherigen Gestalten darstellen. Gestalten, die durch irgend welche Abstraktions- und Umformungsprozesse aus der erlebten Wirklichkeit des Lebens hervorgehen und den ersten Teil des Weltbildes ausmachen, das der Künstler in sich trägt und zur Anschauung bringen will. Der zweite Teil ist eine Auffassungs- und Deutungsleistung.

---

[1]) Seifert a. a. O.

Zum vollständigen Weltbild gehört die Deutung der gegebenen Welt, der Versuch, die Erscheinungen in irgend einem Sinne zu verstehen als sinnvoll oder sinnlos, optimistisch, pessimistisch, ethisch, ästhetisch, idealisierend, kurz, in irgend einer Einheitlichkeit. Dieser Versuch, die Erscheinungen zu deuten, bildet die Gegenströmung gegen die freie Gestaltung des Schaffenden, hindert ihn am willkürlichen Ausschweifen und bindet ihn schließlich an ein Gesetz, wie es ihm den Objekten und dem Ablauf der Weltereignisse innezuwohnen scheint. Als grundlegendes Entwicklungsgesetz gilt ja heute die durch die Wissenschaft entdeckte kausale Folge der Ereignisse. Sie ist aber nur die Grundlage aller Ereignisfolge in unendlicher Reihe. Spricht man dagegen von einer zusammenhängenden Entwicklungsreihe, so werden sich noch andere Gesetze aufzeigen lassen, welche den Zusammenhang zum Ausdruck bringen, so daß eventuell sogar die kausale Folge vernachlässigt werden kann, z. B. die Einsinnigkeit der Richtung. Diese ließe sich als Ab- und Aufstieg quantitativ und qualitativ, moralisch oder in den Lebensverhältnissen, im Erfolg, im Besitz oder sonstwie nachweisen, quantitativ als dauernde Steigerung einer Eigenschaft, eines Hasses und seiner Betätigungen usw. Die Einsinnigkeit der Richtung braucht wellenartige Auf- und Abbewegung nicht auszuschließen. Wo in der Aufeinanderfolge das Gesetz der Entwicklung nicht geltend gemacht wird, gibt es eigentlich nur Verwandlungen, diese können kausal notwendige ziellose Tatsachenabläufe sein oder assoziative Reihungen.

Eine Tat und eine Entwicklung im Leben haben ihre natürlichen Gesetze des Anfangs, Verlaufs und Endes, ihren Zusammenhang in Vorbereitung, Entwicklung und Abschluß, ihre natürlichen Gesetze sich auszuwirken. Nur Erfahrung kann über diese Art der Zusammengehörigkeit belehren, nur Auffindung, Entdeckung. Die Gestaltnotwendigkeit aus künstlerischem Schaffen ist eine andere, eine nicht von der Natur, sondern von ihrem Schöpfer, dem Künstler begründete Zusammengehörigkeit, die auf einem Akt der Zusammenfassung durch den Künstler beruht und Ausdruck finden muß. »Es sterbe jeder seinen eigenen Tod«, diese Forderung Rilkes gilt dem Leben, das einer Idee getreu abläuft und zu Ende geht und gilt vor allem dem vom Künstler geschaffenen Dasein. Kausalnotwendig geht aus einer Reihe von Umständen hervor, wenn einer von der Straßenbahn überfahren wird, trotzdem er mit der Idee ausging, für das Vaterland in der Schlacht zu sterben. Will ein Kunstwerk etwa diese Idee darstellen, so würde für die künstlerische Betrachtung jene kausalnotwendige Tatsache zum Zufall; der künstlerisch notwendige Verlauf ist der der Idee gemäße, hier der Tod für das Vaterland.

Es gibt eine Anzahl vielleicht zusammenstellbarer Kausalnotwendigkeiten, die heutzutage ein Künstler nicht ungestraft vernachlässigen kann, dazu gehört in der Dichtung der Zusammenhang von Charakter und Erlebnis. Bestimmte Charakterzüge garantieren unter allen Umständen eine bestimmte Art, Auffassung und Gestaltung des Erlebens. Wie eine bestimmte Beleuchtung in der Natur nur ganz bestimmte Lichtwirkungen und nur diese hervorbringen kann, so wäre hier auch jede Willkür und Erfindung verfehlt, die aller Erfahrung ins Gesicht schlüge und das sicherste Wissen beleidigte. Derartige im Verhältnis von Ursache und Wirkung stehende Zusammenhänge können und dürfen nicht verfälscht werden, da sie schon im Leben Einheiten bilden. Anders steht es mit der Anordnung des Nebeneinander in Raum und Zeit, wo Einheiten nur zum Teil vorhanden sind und die Auseinanderreißung und Zusammenfügung weitgehend natürlich erscheint, wenn auch dem Unbefangenen noch nicht ganz so weit, wie der Expressionist sie treibt, nämlich bis zur Auflösung der Dingeinheit. Vielleicht sind die Grenzen hier verschiebbar und liegen in verschiedenen Künsten jedenfalls auf verschiedenem Gebiet — prinzipiell aber gilt der Kunst zunächst nur die ideelle künstlerische Einheit.

4. Notwendigkeit und Zufall. Alle Erfindungsdichtung, die nicht durch Beobachtung und Einfühlung, durch das Erfassen von Kausalzusammenhängen, wie sie gegeben sind und wie sie einfühlendem Erfassen wahrscheinlich sind, kurz durch die Prinzipien des entdeckenden Geistes, sondern statt dessen von dem konstruktiven oder dem assoziativen Prinzip des rein erfindenden Geistes sich leiten läßt, duldet in ihren Entwicklungsreihen den Zufall neben dem Kausalgesetz oder statt seiner den Zufall als Ursache eines Geschehens, wie die Konstruktion es braucht oder wie bloße assoziative Aneinanderreihung es herbeiführt. Die rein beobachtende, ganz einfühlende und durch die moderne Wissenschaft belehrte Dichtung läßt den Zufall in ihren Reihungen nicht gelten, fügt auch die Bausteine der Dichtung mit kausaler Notwendigkeit. Trotzdem gibt es jene über der rein kausalen Notwendigkeit thronende Form innerer Notwendigkeit der Idee des Ganzen, welche auch der reinen Erfindungsdichtung zugänglich, welche künstlerisch grundlegend ist. Als Ganzes kann auch ein solches Werk innerlich notwendig erscheinen, welches sich in Einzelheiten des Aufbaus vom Zufall leiten läßt. Diese Notwendigkeit der Idee ist von der kausalen Notwendigkeit des Aufbaus streng zu unterscheiden. Denn diese ist nur die Objektnotwendigkeit, wie der heutige Stand unserer Erkenntnis sie sieht, jene aber künstlerische, schöpferische Gestaltnotwendigkeit. Für die Gestaltnotwendigkeit ist maßgebend das Gesamtverhältnis der vom

Künstler angesetzten Voraussetzungen und Konsequenzen, für die Objektnotwendigkeit jeder einzelne Entwicklungsschritt der Handlung. Ibsens Nora hat zwei Schlüsse, einen Theaterschluss und einen wirklichen Schluß. Kausalnotwendig ist keiner von beiden, innerlich notwendig nach der Idee, künstlerisch notwendig nur der letztere. Dieser läßt Nora bekanntlich ihrer Einsicht getreu Haus und Familie verlassen, jener läßt sie in mütterlichem Mitleid mit der vorauszusehenden Verlassenheit ihrer Kinder bei dem Gatten bleiben, von dem sie sich innerlich trennen mußte. Nun, kausalnotwendig ist die heroische Trennung der kleinen Nora keineswegs, der Kompromiß mit den gegebenen Verhältnissen liegt im Leben immer den meisten Menschen viel näher, als daß sie die strikte Konsequenz aus einem Erlebnis ziehen. Aber das eben ist die innere Notwendigkeit der Dichtung: sie hat die Voraussetzungen nur für dieses Erlebnis angelegt, hat nur auf dieses Erlebnis hingearbeitet und muß die Konsequenz daraus ziehen. Aus Noras Charakter, wenn auch seine Einfachheit es nahelegt — folgt dieses konsequente Verhalten noch keineswegs. Wäre sie ein lebendes Geschöpf, so würde man ihr mit Recht Bedenken wie die Existenz der Kinder oder dergleichen vorlegen, die gegebenenfalls einen Kompromiß in der Reihe der möglichen Handlungen herbeizögen. Aber diese Dichtung mußte die Konsequenz ziehen, auf die sie angelegt war.

So kann es auch mit rein erfindender Dichtung sein. Der Detektivroman, so zahlloser Zufälle er sich im Verlauf der Darstellung bedienen mag, endet doch meist notwendig mit dem Schluß, auf den hin er konstruiert und der vorbereitet, ja vorher ausgerechnet war. Das Märchen, das in der Welt des Wunders lebt, kann doch insofern auch notwendig enden, als es irgend eine Idee gelegentlich konsequent bis zu Ende verfolgt, etwa die Eitelkeit, den Haß der Stiefmutter in Schneewittchen oder die Belohnung des Guten oder dergleichen. Die Idee eines Charakters, eines menschlichen Lebensverhältnisses oder schließlich eines gedanklichen Problems oder eines Stimmungsbildes führt die innerlich, ideell notwendige Dichtung notwendig zu Ende. Davon unabhängig bedient sich die konstruierende assoziierende, die erfindende Dichtung in ihrem Verlauf des Zufalls statt des Kausalprinzips. Notwendigkeit der Idee ist die Einheit des Kunstwerks und seine Grundbedingung; Kausalnotwendigkeit aber ist nur ein Prinzip entdeckender Kunst, die mehr im Wissen ankert und nicht im Spiel wie die Erfindung.

5. Anwendung. Den Typ des Erfinders und Entdeckers kann man überall wiederfinden, wo es sich um geistige Neuschöpfung handelt. Wem sind nicht in der Philosophie die heftig einander be-

fehdenden Gegensätze des Systeme konstruierenden Metaphysikers und des die wissenschaftlichen Entdeckungen hypothetisch fortführenden Realisten bekannt? Wer kennt nicht jenen zurzeit aufs äußerste zugespitzten Gegensatz der die Welt durch den Geist konstruierenden Idealisten der Marburger Schule und des vorsichtig mehr forschenden Realismus? Jeder sieht wohl den Zusammenhang neuer Kunstströmungen mit der in derselben Generation ausgesprochenen Vorliebe für jene Form des Idealismus. Lust an der rein geistigen Neuschöpfung unabhängig von aller Wirklichkeit und demgegenüber die Lust der anderen am Neuschaffen in immer feinerem gesteigerten und differenzierteren Erfassen des Gegebenen, etwa noch seines Sinnes und Zweckes, so in der Kunst, so in der Philosophie.

Mannigfaltig sind die Erfindungsmotive, die wir besprechen. Aber ihr Geist ist derselbe: frei sprießen sie wie die Blume, frei nutzen sie alle Möglichkeiten des Geistes zur Neuschöpfung über das Gegebene hinaus: verwandelnd, steigernd, neu zusammenfassend.

Verschieden sind nun die Gesichtspunkte, die zu einer Vernachlässigung der kausalen, der Objektnotwendigkeit führen können. Im ganzen bedeutet diese Abkehr eine Wendung gegen das Vorherrschen des Erkenntnisprinzips, des Entdeckens und Deutens in der Kunst. Sie führt heutzutage oft über das berechtigte Maß hinaus zu einer Vernachlässigung des positiv Gewußten, des tatsächlich mit den Sinnen Erfaßten. So wichtig scheint allein die Idee, das Gefühl, der Wille. Das ist nun zweifellos eine Verirrung, denn je höher die Kunst, desto umfassenderes Menschentum, desto vollständigeres Erleben ist in sie eingegangen.

Die Gründe zur Vernachlässigung der gegebenen Gesetze in der Kunst können aber noch andere, weniger prinzipielle sein. In der Volkskunst stehen affektive Gründe im Vordergrund. Man will den Hörer für sich gewinnen, will ihn fesseln, spannen, überraschen, aufregen; da sind die Einsinnigkeit der Richtung und gesetzmäßige Folge nicht immer zu wahren, es kommt auch auf sie gar nicht an, es sollen nur jene Affekte und lebhafte Vorstellungen dazu hervorgerufen werden, auch wohl starke Begehrungen, nicht aber Erkenntnisse, Gedanken, einheitliche Stimmungen oder ein einheitliches Weltbild. Man will etwa immer wieder spannen, so fällt die Einsinnigkeit der Entwicklungsrichtung von selbst, dann löst sich die Richtungseinheit in eine Anzahl nebeneinandergerichteter Stücke, in einzelne Stöße gleichsam, in Verwandlungen auf, — soll eine Einheit bestehen bleiben, so muß sie auf andere Weise, etwa durch die Identität der Hauptperson oder des Ereignisses erhalten werden. Oder man will nur plaudern und unterhalten und überläßt sich ganz der Führung des Zufalls, dem

plötzlichen Einfall, das ist der Weg der assoziierenden Phantasieleistung.

Solche assoziierenden Dichtungen, die nur plaudern wollen, nur unterhalten, sind manche Märchen, sind manche Romane von Robert Kraft und Karl May, von Volksschriftstellern, die das Gesetz der Lust ihres Publikums an bunt assoziierender Reihung zwar nicht theoretisch kennen, aber praktisch befolgen. Bei Karl May muß noch etwas anderes hinzugefügt werden. Vielfach sind seine Romane von einer Idee beherrscht. Aber es muß betont werden, daß niemals jeder einzelne Schritt der Handlung von dieser Idee getragen, daß Idee und Handlung niemals organisch in eins verschmolzen sind. Damit wollen wir Karl May nicht schmähen, er ist der Dichter des Volkes, das sich an assoziierenden Folgen erfreut, und dient manchem Gebildeten — warum sollte er es nicht gestehen? — zur Erholung von angestrengtem geistigem Arbeiten, wenn er auf künstlerische Strenge und Einheit nicht achtet, sich an Wiederholungen nicht stößt, kurz, wenn er nur leicht unterhalten sein will. Wie diese Art Unterhaltungsliteratur statt eigenen »Vor sich Hinträumens« genossen wird, hat sie auch eine Verwandtschaft mit dem wirklichen Traum, in dem auch das Richtunggebende, die Determination und Einheit fehlt und assoziative Folgen vorherrschen.

Mir scheint, daß im Traum die Menschen alle einander ähnlicher werden, als sie im Wachleben sind. Wenigstens werden alle grundlegenden Unterschiede der intellektuellen Befähigung und Ausbildung, der ganzen straffen Organisation des konzentrierten schaffenden Geistes und des undisziplinierten, geistig Ungeschulten nahezu völlig aufgehoben. Mögen Reste des Wissens, der kritischen Besinnung im Traum des leichten Schlafes noch bleiben, jedenfalls grundlegend ist, daß auch im gebildeten Geist das Denken seine dirigierende Stellung gegenüber den Vorstellungen vollständig eingebüßt, ja daß dieses Verhältnis sich umgekehrt hat. Es ist eine Folge des Auseinanderfallens von Denken und Vorstellen, das oft zu völligem Ausfall des Bedeutungs- und Beziehungsbewußtseins führt, wie Hacker [1]) und Köhler [2]) trotz aller sonstigen großen Verschiedenheiten ihres Traumlebens in ihren sorgfältigen Beobachtungen übereinstimmend feststellen konnten. Während das Denken sonst die Richtung für das Vorstellen abgibt, indem es beziehend, bestimmend, auslesend, zusammenfassend, immer zielbewußt voranschreitet, behält es im Traume nur mehr einen akzessorischen Charakter. Bei Gelegenheit des Vorstellens wird auch einmal gedacht, geurteilt, geschlossen, kritisiert. Aber ebenso wohl und

[1]) Archiv f. d. ges. Psych. Bd. 21, 1911.

[2]) Ebenda Bd. 23, 1912; 26, 1913.

noch häufiger geht es auch ohne Denken, reiht sich eine Vorstellung nach eigenen, nach den Assoziationsgesetzen an die andere. Mit dem Zurücktreten des Urteils hängt auch das Zurücktreten der Sprache im Traum zusammen. Man wundert sich, wie wenig tatsächlich im Traum gesprochen, gelesen oder geschrieben wird. Der Grundstock eines jeden Traumes sind Bilder. Auch der Grundstock der niederen Volksliteratur sind Bilderfolgen. Was diese zusammenhält, ist häufig nichts als geläufige Assoziationen oder Reminiszenzen aus anderswo Gelesenem, vor allem aber die Person des Helden, die im Traum gar häufig mit allem Ich- und Bedeutungsbewußtsein verloren geht. Einer der besten dieser Volksschriftsteller, Robert Kraft, beschreibt in einer interessanten Einleitung zu seinem sechzigheftigen Lieferungswerk »Die Augen der Sphinx« die Art, in der seine Romane zustandekommen. Das stimmt in der Tat mit unseren Behauptungen aufs beste überein. Dieser junge Mann hatte als Matrose, als Jäger, als Globetrotter jeder Art alle Teile der Welt bereist und unter den seltsamsten Abenteuern die seltsamsten Eindrücke empfangen. In einem arabischen Brutofen findet er eine ägyptische Sphinx mit rotglühenden Augen, deren starrer Blick ihn bannt. Er nimmt sie mit nach Deutschland und sie ist es, die seine Werke inspiriert. Hinter dem Schreibtisch vor ihm stehend versetzen ihre Blicke ihn in eine Art Trance, in einen Traumzustand, in dem ein buntes Gemisch von Erinnerungsbildern und Einfällen sich vor ihm aufrollt. Hören wir ihn selbst. Nach einem Spaziergang morgens um 5 Uhr im Winter und Sommer kehrt Robert Kraft in sein Haus zurück. »Nachdem ich mich in einem Vorraum der Stiefel und des Mantels entledigt habe, steige ich zum Turmzimmer empor. Es ist eine enge niedrige Kammer, enthält nur einen Kachelofen, einen alten Großvaterstuhl und einen großen Schreibtisch. Außerdem ziehen sich durch das Zimmer noch mehrere Drähte.

Auf dem Schreibtisch steht eine Schreibmaschine, über deren Walze Papier ohne Ende läuft, das sich durch eine einfache Vorrichtung auch selbsttätig wieder aufrollt. Darüber hängt eine Lampe von besonderer Konstruktion.

Ich setze mich, den Rücken gegen den wohlgeheizten Ofen, verstelle die Lampe, so daß ein ganz kleiner Blendstrahl nur gerade dorthin aufs Papier fällt, wo beim Schreiben auf der Maschine die letzte Schrift zum Vorschein kommt. Sonst ist das Zimmer vollständig dunkel, auch ich sitze so gut wie im Finstern.

Einige Minuten der Sammlung. Dann ziehe ich an einem Drahte. Und da rollt im Hintergrund ein Vorhang weg, und da liegt, von gelbem Licht umflossen, eine ungeheure Sphinx, die mich mit rotglühenden Augen anblickt.

Tatsächlich, es scheint ein riesenhaftes Ungeheuer zu sein! Das ist natürlich nur eine perspektivische Täuschung. In Wirklichkeit ist es eine spannenlange Steinfigur mit roten Glasaugen, die sich in einem an der Wand angebrachten Kasten befindet; sie wird von einem versteckten Lämpchen erleuchtet, und durch Drähte kann ich, ohne vom Schreibtisch aufstehen zu müssen, das Ganze hin- und her rücken, bis die Täuschung der Perspektive eine vollständige ist.

Für mich ist es eine ungeheure Sphinx, welche dort in weiter, weiter Ferne liegt und mir dennoch handgreiflich nahe. Unverwandt blicke ich sie an wie sie mich. Und die rotglühenden Augen bohren sich in mein Hirn und brennen mir bis ins Herz. Und dann fangen diese rotglühenden Augen auch zu sprechen an. Unbewußt legen sich meine Finger auf die Tasten der Schreibmaschine. Und so immer starr in die rotfunkelnden Augen der Sphinx blickend, beginne ich zu schreiben, Stunde um Stunde.

Was ich schreibe? Ich weiß es selbst nicht. Ich schreibe ganz unbewußt. Aber wenn ich es hinterher lese, so hat alles Hand und Fuß. So entstehen meine Romane, mit denen ich seit vierzehn Jahren das Publikum unterhalte.

Ich bin ein Trance-Schreiber.

Ich bin ein lebendiger Zeuge dafür, daß es Dinge gibt zwischen Himmel und Erde, von denen sich unsere Schulweisheit nichts träumen läßt!« (Augen der Sphinx S. 2 und folgendes S. 29):

»Wie ich meine Romane schreibe, habe ich eingangs geschildert.

Doch man darf mich nicht mißverstehen. Nicht etwa, daß ich ein spiritistisches Medium bin, dem ein Geist oder die Sphinx diktiert. Nein, es ist meine eigene Phantasie, und ohne meine eigenen Erfahrungen und Erlebnisse wäre dies alles gar nicht möglich, meine ganze Entwicklung war dazu nötig.

Allerdings ist Seltsames genug dabei. Früher habe ich mich in den Pausen und bei nächtlicher Weile immer abgequält, wie ich denn nun die Fortsetzung gestalten solle, wie ich dies und jenes noch entwickeln möchte. Bald aber erkannte ich, daß diese Sorge gar nicht nötig ist. Ganz unvorbereitet setze ich mich an die Schreibmaschine, blicke in die Augen der Sphinx, oder kann auch meine Augen schließen, sehe sie dennoch, nehme den letzten Gedanken auf — die anderen kommen ganz von selbst, der Roman wickelt sich ab wie meine Papierrolle. Und habe ich einmal eine Fortsetzung, einen ganzen Roman im Entwurf schon aufgestellt, so zeigt sich dann, daß alles ganz, ganz anders kommt, und zwar immer viel besser, als ich geplant hatte.

Schließlich gibt es für dieses unbewußte Schreiben, wenn man durchaus will, eine ganz einfache Erklärung.

Es ist nicht anders als mit dem Träumen. Wir können den Inhalt unserer Träume doch ebenfalls nicht bestimmen. Bei mir ist es ein Träumen in wachem Zustande. Oder doch im halbwachen. Denn ganz wach bin ich nicht. Während des Schreibens weiß ich absolut nicht, was um mich her vorgeht, und wenn ich aufhöre, weiß ich nicht, ob ich fünf Stunden oder fünf Minuten geschrieben habe.

Ja, es ist nichts weiter als eine Art von Träumen, dessen inhaltliche Ausgestaltung ich nur mehr in meiner Gewalt habe, so dass sich die Bilder nicht verzerren, und die Sphinx dient mir nur zur besseren Erzeugung dieses Traumzustandes. Was sonst damit zusammenhängt, wie ich zu der Sphinx gekommen bin, davon wollen wir nicht mehr sprechen.

Ich bin mit Absicht Volksschriftsteller geworden. Ich weiß, was ich will, wer ich bin und was ich tue. Meine Romane sind keine epochemachenden Erzeugnisse der Literatur. Ich schreibe zur Unterhaltung des Volkes.

Ich bin Arbeiter gewesen, bin es noch heute, will nichts anderes sein. Man muß nur immer recht und billig denken. Ich tanze nicht, habe niemals Gefallen daran gefunden, aber ganz fern liegt mir, deshalb das Tanzen verurteilen zu wollen. Im Gegenteile, ich freue mich über fröhlich tanzende Menschen.

Ich achte den Schuster, der mir gute Stiefel macht, genau so hoch wie den Dichter, der mich durch ein Theaterstück ergötzt, und wie den Fürsten, der sein Land und Volk nach bester Einsicht regiert, und ich ziehe vor meiner Waschfrau, die mir auf der Straße Gutentag wünscht, genau so höflich den Hut wie vor der Frau Geheimrat. So seid auch ihr recht und billig, laßt meine Romane nach des Tages Arbeit lesen, wem sie gefallen, sie dienen zur Unterhaltung, und wem sie nicht gefallen, der kritisiere sie nicht!«

Diese Auslassungen eines naiven Beobachters über seinen eigenen Zustand sind höchst interessant, nicht nur weil sie uns zeigen, daß dieser Volksdichter selbst die Art seines Schaffens mit einem Träumen vergleicht, sondern auch, weil sie uns mancherlei über den Entstehungsprozeß dieser Art Dichtungen verraten, was zu sagen vielleicht nicht beabsichtigt war. Der wesentlichste Satz darüber ist dieser: Die Volksdichtungen entstehen als Improvisationen. Sie haben alle Vorzüge und Fehler von solchen, die Unmittelbarkeit, Frische und Aufrichtigkeit, aber auch den Mangel an Überlegung und Gedanken überhaupt, mangelnde Vorarbeit, keinen Überblick, keine Voraussicht und daher auch weder Zentralisation noch Formung über-

haupt, sondern bloße Assoziation. Der Dichter weiß oft nicht, wie es nun weitergehen soll. Er begibt sich oft unvorsichtig in eine Lage, aus der er dann kaum hinausfindet. Ein sehr amüsantes Beispiel der Art findet sich in dem ersten Stück dieser Romanserie »Im Panzerautomobil um die Erde«. Es kommt nämlich mitten drin zu einer Katastrophe, in welcher der Held das Leben verliert. Hier fallen dem Autor momentan die Zügel gänzlich aus der Hand. Die Sache wäre nun ja eigentlich zu Ende. Aber das Ende soll doch gut sein, und was soll nun die Heldin machen, die ihren Jüngling doch am Schluß heiraten müßte! Ich war sehr gespannt, wie Kraft sich aus dieser Klemme heraushelfen würde, war schon auf Scheintod oder dergleichen gefaßt, obwohl ich mir sagte, daß jedes Wunder durch das wissenschaftliche und realistische Air, das sich der Volksroman zu geben sucht, ausgeschlossen ist. Nun der Autor hilft sich schließlich viel einfacher, aber es wirkt doch etwas albern. Die ganze Angelegenheit stellt sich nämlich nachträglich als ein Mißverständnis heraus, nicht der Held, sondern der Gegenspieler war auf der Bahre, auf welcher die Heldin, da es gerade dunkel und der halbtote Körper verstümmelt war, ihren Geliebten zu erkennen meinte. Daß allerdings der Mann auf der Bahre auf die Anrede »Georg« im Sterben geantwortet hatte »ich bin es« und sich damit als den Helden zu erkennen gegeben hatte, müßte man inzwischen wieder aus dem Gedächtnis verloren haben.

Robert Kraft sagt es in seiner Einleitung selbst: oft habe er sich mit Überlegungen gequält, wie seine Geschichte nun wohl weitergehen solle. Später sind ihm die assoziativen Anschlüsse in einer Art Autosuggestion von selbst zugekommen. Das Ganze aber ist nur im Nacheinander der in einzelnen Einfällen gewonnenen Teile entstanden.

Eine so rein und blindlings assoziierende Dichtung wie die Träume des Tiefschlafs oder die Konfabulationen ganz kleiner Kinder oder die Assoziationsreihen der Ideenflüchtigen gibt es praktisch kaum. Die niederste Volksliteratur unterscheidet sich schon von diesem Extrem durch bestimmte Zielsetzung, welche die Richtung der Reihenabläufe in etwas determiniert. Dies Ziel zu spannen, zu unterhalten, aufzuregen, in Affekte wie Furcht und Hoffnung und dergleichen zu versetzen beeinflußt den Verlauf. Auch wird perseverierend die Sphäre konstanter festgehalten als im Traum. Im übrigen aber dient zur Vereinheitlichung und Zusammenfassung nichts weiter wie die Hauptperson, die durch eine Unzahl Erlebnisse wandert, mit Gegenspielern und sonstigen Trabanten ausgestattet. Ihre Existenz wie die Wünsche, Befürchtungen und Hoffnungen, mit denen der Leser ihrem Schicksal

folgt, vereinheitlichen den Tatsachenstrom in einem Bett. Dieses Band durch Wunsch und Gefühl ist die erste einfachste Verknüpfungsform zum Ganzen in der Literatur. Psychologisch ist die Sache so zu denken, daß ein einheitlicher Beziehungspunkt für Gefühl, Affekt und Willen durchgehend feststeht, ohne daß nun aber auch das Ganze der Tatsachen zusammengefaßt werden müßte. Alle Ereignisse werden immer wieder zu denselben Personen in Furcht und Hoffnung, Liebe und Haß in Beziehung gesetzt bis zu einem letzten Ereignis, das einen Höhepunkt des Glücks darzustellen scheint. Das ist der natürliche Schluß, der da befriedigt, wo es nur auf Affekte ankommt. Es sind Assoziationsreihen, wie man sie, ich erwähnte das schon, weniger sensationell im Wachträumen haben kann, wenn man eine Reihe von Erlebnissen durchgeht, immer wieder im Hinblick auf die eigene gehabte Lust oder Unlust bis zu einem schönsten Moment, bei dem man verweilt. Von Zusammenfassung ist hier keine Rede, vereinheitlichend wirkt hier nur die durchgängige Ichbeziehung, es sind eben alles meine Erlebnisse.

Das ist nun ganz und gar nicht zu verwechseln mit dem Kunstwerk, in dem etwa eine Stimmungseinheit das Prinzip zur Zusammenfassung abgibt. Denn hier wird zusammengefaßt zu eben dieser Stimmungseinheit, etwa in dem Gedicht »Auf dem See« von Goethe oder in »Wanderers Nachtlied« oder in dem berühmten Gedicht »Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!« Inhaltsfolge, d. h. Motive, Handlung, Beschriebenes sowie die Darstellung, d. h. Wörter, Rhythmus, Reim und Klang, Aufbau und Aneinanderschluß, alles dient hier zusammen dem einen und will zusammengefaßt sein in dem einen: Stimmungseinheit.

Das höhere Kunstwerk stellt solch eine Einheit, solch ein Ganzes dar, das nicht nur im Verlauf immer wieder auf einen Gesichtspunkt bezogen, sondern zusammengefaßt sein will. Die Stimmung gibt im einen Fall das Prinzip für die Zusammenfassung ab. Im andern Fall ist es ein Gedanke. Schillers Bürgschaft z. B. wandert durch verschiedene Stimmungen, sie bilden keine Einheit, die hier zugrunde liegende Einheit ist der Gedanke der Freundschaft. Es wäre lächerlich, wollte man in jeder Ballade, jedem Roman eine Gedankengrundlage suchen; Münchhausen hat ganz recht, sich darüber zu mokieren [1]). So gut wie Gedanken im einen Fall, können Stimmungen im anderen oder sonstige Formeinheiten, z. B. das Dekorative einer Handlung, einer Gebärdenkomposition (Johanna Sebus) oder schließlich die Darstel-

---

[1]) »Zur Ästhetik meiner Balladen«. Deutsche Monatsschr. f. d. Leben d. Gegenwart Bd. 11, 1906, S. 97.

lung eines Charaktertyps, eines Volkstyps oder dergleichen die Grundidee bilden. Auch hier muß man sich vor Verwechslungen mit obigem Assoziationstyp hüten. Eine Persönlichkeit war auch dort durchgängige Beziehungsgrundlage. Aber es kam nicht auf die Gestaltung dieser Persönlichkeit als einer im Mittelpunkt stehenden alle Beziehungen umfassenden Einheit an, sondern auf eine Anzahl Handlungen und Ereignisse als solche. Vergleicht man den Grafen von Monte Christo mit Cousine Bette von Balzac und mit dem Heiligen von Conrad Ferdinand Meyer, so ist zwar in allen dreien das, worum sich die Handlung dreht, eine Rache, aber nur im ersten Fall ist es dieses Motiv der Rache als solches, welches als Affektmotiv einheitbildend im Mittelpunkt steht, im zweiten ist es die Charakteristik eines bestimmten Menschentypus aus dem Leben, nämlich der *Parents pauvres*[1]), und im dritten Fall schließlich ist es die Persönlichkeit des Heiligen, Anselms von Canterbury, die in ein faszinierendes Licht, interessant, problematisch gestellt wird.

Entdeckender und erfindender Künstler brauchen im Charakter der Idee sich nicht zu unterscheiden, aber die Art und Weise, wie sie zu ihrer Vereinheitlichung kommen, weicht voneinander ab. Während der Erfindende sich nur von der Notwendigkeit seiner Idee abhängig macht, bindet sich der Entdeckende noch an die kausalen Entwicklungsgesetze. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Erfindende die Einheit konstruiert und synthetisch baut, während der Entdeckende sie aus Gegebenem herausanalysiert. So ist beim Erfinder die Idee vor der Verlebendigung, beim Entdecker springt sie aus der Erscheinung gedeutet heraus. Dieser Gegensatz beleuchtet erneut den Unterschied des Expressionisten und Impressionisten. Dieser, der Entdecker, deutet aus entdeckend Geschautem, Neudargestelltem, Gegebenem nachträglich kausal entwickelnd den Sinn, jener setzt den Sinn und dazu nach-

[1]) H. Heiß in seiner glänzenden Analyse Balzacs (Heidelberg 1913) weist zwar mit Recht darauf hin, wie in der »Cousine Bette« zahlreiche verschiedene Handlungen sich kreuzen, wobei nicht immer die Cousine Bette im Mittelpunkt zu stehen scheint. Und doch möchte ich meinen, daß wenn auch faktisch das Ganze in mehrere nebeneinander herlaufende Handlungen zu zerlegen ist, der Intention nach diese eine, diese ganz eigenartige und neue Gestalt der armen Verwandten als Typus in den Mittelpunkt tritt, zerstörend zu wirken, wo sie nur kann, nicht nur aus Eifersucht und verletzter Eitelkeit, nicht nur in Wut über geraubtes Glück, sondern mehr noch zutiefst aus dem hassenden, sich empörenden Instinkt der von der Natur vernachlässigten, vom Schicksal zurückgesetzten »armen Verwandten«. Dieser Typ eben scheint mir das Originelle, das in dem Riesenausmaß seiner Möglichkeiten hier so Spannende und Packende. Ich möchte übrigens diese Stelle benutzen, um Herrn Prof. Heiß für die zahlreichen Anregungen und Belehrungen, die ich aus unseren lebhaften gemeinsamen Diskussionen auch für diese Arbeit empfangen habe, freundschaftlichst zu danken.

träglich das Erlebnis, das ihn rechtfertigt. Der halbkünstlerische Erfinder setzt eine Idee und die Veranschaulichung daneben, dazu, bringt es nicht zu organischer Durchdringung, wie in jenem Fall der Ideenverwirklichung. Dumas z. B. nimmt die Rache und konstruiert eine Reihe von Anschauungsformen derselben, Karl May nimmt die Freundschaft oder andere unsterbliche Ideen und setzt ihr in Winnetous Gestalt ein *monumentum aere perennius*. Auch in Schillers Räubern sind die Menschen noch auffallend »behangen« mit Eigenschaften, die der Idee zuliebe konstruiert sind. Erlebt, durchrungen und entdeckend herausgelöst aus dem Erleben aber ist das Problem, seine Freiheitsidee und ihre gestaltete Wandlung, während jene anderen angeführten Beispiele die Idee starr und stabil zeigen.

Im großen Dichter vereinigen sich, wie wir hier sehen und unterwegs schon bemerken konnten, Analyse und Synthese, Entdeckung und Erfindung. Formung und Materialgewinnung stehen ohnehin oft auf verschiedenem Blatt.

Den Konstruktionsgang eines mit Zufällen arbeitenden reinen Erfindungstyps im Gegensatz zum Kausalgang eines wesentlich entdeckenden Werkes soll die Analyse des Monte Christo und des »Heiligen« von Conrad Ferdinand Meyer aufzeigen. Dann bleibt noch die Einheitsbildung zum Schluß des näheren zu besprechen. Zunächst also: »der Graf von Monte Christo« von Alexander Dumas und »der Heilige« von Conrad Ferdinand Meyer. Motiv: Die Rache. Der Frevel, der sie hervorruft, wird im Falle Monte Christo von mehreren Personen vollführt: gerichtliche Anzeige durch einen Neider, Mitwisserschaft eines Eifersüchtigen und eines Geldgierigen, Justizverbrechen in Form ungerechter Verurteilung durch einen Ehrgeizigen. Von allen Beteiligten aus gesehen: Beseitigung eines Unbequemen.

Der Frevel im Falle »der Heilige« ist tödliche Beleidigung eines Vaters durch Verführung seiner Tochter.

Die Rache im Falle Monte Christo ist der Sturz der Verbrecher aus ihren glänzenden Laufbahnen und zwar jedes einzelnen auf besondere Weise. Der erste wird pekuniär ruiniert, des zweiten Ehrlosigkeit wird bloßgestellt, der dritte kommt bei einem neuen Verbrechen um, das ihm zur Falle wird, der vierte wird eines Verbrechens überführt. Es kommt dem Grafen von Monte Christo und seiner Rache glücklich zupaß, daß diejenigen, die an ihm frevelten, sich weiterer Ruchlosigkeiten in ihrem Leben nicht enthalten konnten. Man kann aber nicht behaupten, daß diese Ruchlosigkeiten in irgend einem inneren Zusammenhang mit dem anfangs geschilderten Charakter der vier Bösen ständen, abgesehen davon, daß es eben wiederum böse Handlungen schlecht veranlagter Menschen sind, und man kann — da

ein solcher Zusammenhang eben nicht notwendig vorliegt — den Rachebeflissenen zu den glücklichen Zufällen nur beglückwünschen, die ihm in Gestalt dieser neuen Verbrechen zu Hilfe kommen. Aber nehmen wir einmal an, die Tatsache dieser erneuten Freveltaten lasse sich aus dem Wesen jener Bösewichter hinreichend notwendig machen, so wird sich doch hinsichtlich der Durchführung der Rache nicht das Gleiche sagen lassen.

Die Rache im Falle »der Heilige« erfolgt überhaupt nicht als eine direkt gegen den Schuldigen gerichtete Gegenmaßnahme, sondern als eine aus der Lage des so tief Getroffenen notwendig hervorgehende Charakterentwicklung, die im Zusammenwirken mit dem Wesen des Schuldigen eine hoffnungslose Schädigung für diesen bedeuten muß.

Um seiner mächtigen Gegner habhaft zu werden, muß Monte Christo einen unermeßlichen Reichtum, ein tiefgründiges Wissen, einen erstaunlichen Scharfsinn, Erfindungsgeist und Findigkeit, einen eisernen Gleichmut und die Menschenkenntnis eines die Menschen überragenden, leidenschaftslos sie durchschauenden Gottes besitzen. Welcher Apparat von Hilfsmitteln! Um seinen mächtigen Feind mitten ins Herz zu treffen, und ihm alle Macht und Kraft zu nehmen, braucht der Heilige nichts, als der Entfaltung seines innersten Wesens Raum zu gewähren. In beiden Fällen macht der heimlich am Untergang des Schuldigen Tätige sich diesen verpflichtet, diesem unentbehrlich. Aber welcher Apparat von Unfällen, Geschenken, zufälligen Hilfeleistungen auf der einen Seite, wie einfach das natürliche Dienstverhältnis auf der anderen. Nun wird man vielleicht einwenden, es sei eine dem Leben durchaus entsprechende Charakterverschiedenheit der beiden Racheübenden, wenn der eine bewußt und mit der Anwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel an der Vernichtung seiner Gegner arbeite, der andere aber absichtlich und bewußt eigentlich nichts tue, sondern mehr instinktiv sich in der Richtung entwickle, die seinem Feinde verderblich werden müsse. Wir wollen nicht erst nachweisen, daß diese Gegenüberstellung den Unterschied der Handlungsweise ganz unzulässig vergrößert, da es ein so völlig unbewußtes Handeln hier auf der einen Seite gar nicht ist, sondern wollen viel radikaler dartun, daß auf diesen Unterschied gar nichts ankommt. Auch der so bewußt und aktiv seine Rache Suchende hätte den Weg gehen können, den der Heilige weniger bewußt, weniger absichtlich und aktiv beteiligt einschlägt, nämlich den Weg der Vernichtung des Gegners durch Ausnutzung seiner natürlichen Schwächen im Verein mit der eigenen Überlegenheit. Das aber ist eben der Unterschied der beiden Romane, der Kampf des Monte Christo spielt sich nicht in den Seelen ab; Monte Christo gewinnt nicht von den Seelen seiner

Feinde her die Macht zu ihrer Vernichtung, sondern er bereitet von außen her einen Angriff vor, der erst am Schluß durch seinen äußeren Erfolg auch die Seelen seiner Feinde zerstört. Er erfindet seine Rache. Umgekehrt ist es beim Heiligen. Schon durch sich selbst, schon durch sein Tun ist der Gegner gebrochen, und von der Seele her beginnt der Rächende seinen Kampf, dessen äußerer Erfolg nur ein Schlußeffekt, eine notwendige Folge der durch den inneren Sieg hervorgerufenen neuen Kräfteverteilung, Schwäche des Unterliegenden und Macht des Triumphierenden, darstellt. Nun, es gibt kaltblütige Verbrecher, wird man einwenden, die sich seelisch nicht aufreiben und nicht ruinieren lassen. Vier dieser Art nebeneinander dürfte indes doch etwas reichlich sein. Es lassen sich nachträglich schwer Vermutungen darüber anbringen, wie Monte Christo den sauberen General, den sauberen Bankier, den verkommenen Gastwirt und den pharisäischen Staatsanwalt von ihren eigenen Schwächen her hätte verderben und kaltstellen können, denn von den Seelen dieser Männer wissen wir leider nicht viel. Kein Zweifel indes, daß es möglich gewesen wäre, daß es aber eine ganz andere Anlage des Romans vorausgesetzt hätte, als in der Absicht des Dichters lag. So wie der Roman nun einmal ist, setzt die Möglichkeit der Rache des Grafen die Kenntnis einer Unzahl von Tatsachen und Berechnung einer Anzahl von Wirkungen voraus, wie sie nur Zufälle ihm in dieser Häufung zutragen konnten. Er lernt das Opfer der Ruchlosigkeit des Generals im Orient kennen und führt es als liebende Sklavin mit sich, er hat denjenigen zum unbedingt ergebenen Hausverwalter, der um das Verbrechen des Staatsanwalts weiß. Er hat die Möglichkeit, an unsichtbaren Fäden alle Personen im Sinne seiner Absichten zu dirigieren, ohne daß der geringste Umstand seine Berechnung ihrer Handlungen, Entschlüsse und Überlegungen störend durchkreuzt oder als irrtümlich erweist. Eben diese gottähnliche Voraussicht und Einsicht ist indes allzu lebensunwahr. Kein lebendes Wesen wird das Leben in die Bahnen einer vorkonstruierten Entwicklung leiten können, es sei denn, daß er es mit Maschinen zu tun hat oder etwa mit einem Fluß, dem er ein neues Bett gräbt, indem er es richtig unternimmt, ihn aus dem alten abzulenken. Der Graf von Monte Christo ist kein Werk, das Zufälle nach plötzlichen Eingebungen des Verfassers häuft, sondern das Nötige ist vorherbedacht. Aber diese Art autokratischer Konstruktion kommt im objektiven Effekt auf ziemlich das Gleiche hinaus wie die assoziierten Einfälle des Zufallromans. Ein allzu sicheres Eintreffen vorausberechneter Tatsachen sieht von außen der Inszenierung glücklicher Zufälle so ähnlich wie ein Ei dem anderen. Das wirkliche Leben ist ebensowenig ganz unberechenbar wie genau

zu berechnen, die Wirklichkeit liegt in der Mitte. Ein Künstler, dessen Darstellung die Lebendigkeit des Lebens wahren will — ohne damit eine Kopie des Lebens geben zu müssen, das hängt von anderen Umständen, von dem Grad der Stilisierung des Geschehens und der Menschen ab — ein solcher Künstler wird bald wissen, daß die Geschöpfe seiner Phantasie von einem gewissen Zeitpunkt ab eine Art Eigenleben zu führen beginnen, in das er sich nicht ohne Schaden der Sache einmengen kann. Hat er gewisse Personen mit Voraussetzungen über Charakter, Lebensumstände, Beziehungen zu anderen Personen erst einmal redend und handelnd in die Welt gesetzt, so ist er bald an die Richtlinien gebunden, die ihm ihr von ihm geschaffenes Wesen oder die in ihnen sich auswirkende Idee gibt. Er kann nun keine Sprünge mehr machen, sondern muß konsequent entwickeln, was angelegt war. Die Kräfte, die entfesselt wurden, haben eigene Gesetze sich auszuwirken.

Meyers Roman stellt sich die Aufgabe, diesen Richtlinien nachzugehen. Der heilige Kanzler ist ein seltsamer Mensch, sanft, verweichlicht, aber von ungeheurer Energie des Entschlusses, von glänzenden Geistesgaben, und voller Hochmut, doch versteckt auch und demütig zart aus Furcht, aus Formgefühl, aus Ästhetizismus wie aus demselben Grunde auch unberührt rein und verfeinert, doch kalt von Gemüt. Der kindliche Geist des ihn bewundernden Königs, ohne viel Kultur, etwas roh, ja brutal und triebhaft in der Begierde, aber gutmütig, warmherzig und offen und wenig reich an Gedanken wird diesem Kanzler von England nicht viel übertriebene Achtung abnötigen. Diesem Mann verführt der König die Tochter, die einzige, wie ein Heiligtum fromm gehegte und als verkörperte Reinheit und Schönheit geliebte. Man wird nicht annehmen, daß es nur e i n e Möglichkeit für den Dichter gäbe, die Reaktion des Kanzlers auf diese Ungeheuerlichkeit darzustellen. Doch vielerlei überzeugende Wege gäbe es sicherlich nicht. Wenn eine Rache erfolgt, wird sie versteckt und heimlich, und nicht in rohen Taten, geistreich und zart, doch verletzend gemütlos und vernichtend mit geistigen Waffen sein müssen. Thomas der Kanzler wird Primas von Canterbury, Diener der Kirche, die vormals Grund hatte, den Kanzler zu fürchten und die auch jetzt in dem Bischof kein sehr bequemes Werkzeug gewinnt. Thomas wird heilig und schlägt unter dieser Maske den weltlichen König, untergräbt seine Macht, indem er die Bedrückten, Armen und Unterworfenen zu sich ruft, und brandmarkt durch das Gegenbild, das er in sich selbst aufrichtet, den Feind als den Unreinen, Unheiligen, Verworfenen. Und doch ist diese Maske der Entsagung nicht etwa bloße Berechnung des Rachedurstigen, sondern gleichzeitig und in erster

Linie von innen her verständlich die Entwicklung des entsagenden, seines einzigen Glückes beraubten Mannes. Um so gefährlicher dem Feinde dieser Verzicht, der aufrichtig ist. Es erübrigt sich, Betrachtungen darüber anzustellen, ob und wie der Dichter in anderer Weise aus den gegebenen Charakteren einen Kampf und eine Rache hätte entwickeln können, genug, er hat es getan, wobei die Beachtung historischer Tatsachen eine nicht unerhebliche Rolle spielte, und die so sich ergebende Entwicklung wirkt zweifellos kausal notwendig und bedingt durch die Voraussetzungen des Ganzen.

Die letzte Aufgabe dieses kurzen Entwurfs wäre eine Besprechung der Einheitsbildung und Organisation. Auf Grundidee und formale Struktur haben Walzel [1]) und eine seiner Schülerinnen E. Aulhorn [2]) die Wahlverwandtschaften in einer vorbildlich klaren und sorgfältigen Weise untersucht. Inhalt und Bedeutung der Motive, Anordnung und Rhythmus der Personen und Motive, alle Fragen, die mit diesen Problemen zusammenhängen, sind uns beantwortet. Und doch ergeben sich für den Psychologen, der mit präzisen Begriffen der Gestaltbedingungen herankommt, noch allerhand weitere Aufgaben. Das, was Walzel Leitmotiv nennt und als solches gründlichst besprochen und untersucht hat [3]), ergibt musikalisch gesprochen einen Rhythmus, psychologisch die eine Schicht der aufeinandergebauten Einheitsbildungen der Dichtung. Auch über die höchste Einheit besteht Klarheit, sie ist natürlich durch die »Idee«, das bekannte Wahlverwandtschaftsmotiv, garantiert. Schon hier wüßte man psychologisch gern noch mehr über den Einheitsaufbau, der jenes oberste Motiv mit all den Stellen verbindet, wo es in irgend einer Weise anklingt. Aber noch mehr. Die Einheitsbildung bei Goethe beruht nicht ausschließlich auf der Idee. Ein Erfindungsdichter wie E. Th. A. Hoffmann läßt z. B. in den Elixieren des Teufels die Entwicklung des Mönches ausschließlich auf der Wirksamkeit der Elixiere, auf der Idee der Weltgier, beruhen; auf spezifische Charakterzüge des Mönches ist seine Erlebnisreihe nicht zurückzuführen. Goethe, der feine Entdecker, fordert neben der Idee noch einen Realgrund der Einheitsbildung, das ist das Gesetz der Charaktere. Ob und wie diese doppelte Gestaltbindung ineinandergreift, scheint mir ein grundlegendes Formproblem der Dichtung, und ob beides befriedigend zusammenwirkt, eine ästhetische Wertfrage ersten Ranges bei diesem Werk. Einerseits ist die

---

[1]) Walzel, Goethes »Wahlverwandtschaften« im Rahmen ihrer Zeit. Goethe-Jahrbuch Bd. 27, 1906.

[2]) E. Aulhorn, Der Aufbau von Goethes »Wahlverwandtschaften«. Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht 32. Jahrg., 9. Heft.

[3]) Walzel, Leitmotive in Dichtungen. Zeitschr. f. Bücherfreunde 8. Jahrg., 1917.

Idee gesetzt, andererseits soll sie erst durch das Erleben der Personen realisiert werden. Auf mich wirkte bisher die Angleichung des Erlebens an das Naturgesetz nie völlig adäquat, weil die Idee der chemischen Wahlverwandtschaft auf Tatsachen fußt und nicht Norm ist, während die Idee der psychologischen Wahlverwandtschaft nicht ebenso einfach tatsächlich gesetzt, sondern umständlich konstruiert und psychologisch begründet wurde. Ich stelle dagegen einmal die moderne Wendung: Idee als Norm, und das sich ihr beugende oder widerstrebende Handeln, oder die sonstige Weise der Klassiker: das Erleben entwickelt uns das Gesetz. In den Wahlverwandtschaften wird Goethe, wie Walzel nachweist, Romantiker. Romantiker auch meine ich in der unmittelbaren Zusammenstellung von Konstruktion und Wirklichkeit. Wie Hegel, Schelling, Fichte ein System konstruieren, das ein unmittelbares Abbild der realen Verhältnisse zu sein behauptet, bildet Goethe das chemische Gesetz im Psychischen nach. Wirkt nicht auch hier die unvermittelte Angleichung der Wirklichkeit an die Konstruktion gezwungen?

Wir schließen mit einer Frage. Die angewandte Literaturpsychologie beginnt erst und soll sich nicht durch vorschnelle Analyse in üblen Ruf bringen. Diese kleine Studie soll viel mehr Anregungen als endgültige Resultate geben. So wurden die meisten Fragen der Anwendung zunächst nur von irgend einem theoretischen Gesichtspunkt aus beleuchtet und nicht in ihrer umfassenden Vielseitigkeit erschöpft.

III.

Bewegungsphotographie und Kunst[1]).

Von

Konrad Lange.

Ist die Bewegungsphotographie eine Kunst?

Die Antwort auf diese Frage ist schon mit dem einen Bestandteil des Wortes, nämlich »Photographie« gegeben. Die Bewegungsphotographie kann nur insoweit eine Kunst sein, als es die Photographie ist. Nun ist aber diese, wie jedermann weiß, keine eigentliche Kunst. Sie kann zwar in gewisser Weise der Kunst angenähert werden und berührt sich auch in einigen Punkten mit ihr. Aber ihr wesentliches Kennzeichen ist der technische Prozeß als solcher. Sie ist keine Kunst, sondern eine Technik. Der chemische Vorgang, durch den das natürliche Licht die lichtempfindliche Schicht in der Weise verändert, daß die Lichter und Schatten des Vorbildes in der Kopie genau wieder erscheinen, muß allerdings vom Menschen reguliert werden. Und das erfordert eine gewisse Geschicklichkeit. Allein das Regulieren eines Naturvorgangs ist an sich noch keine Kunst. Es berührt sich nur mit der Kunst, insofern dabei gewisse Anforderungen an den Geschmack gestellt werden. Der Photograph — und ebenso der Kinooperateur — muß bei der Aufnahme seinen Standpunkt so nehmen und die Beleuchtung so wählen, daß die Formen der Natur — in unserem Falle auch ihre Bewegungen — so deutlich wie möglich in der Kopie erscheinen. Das erfordert einen gewissen Geschmack, eine gewisse Fähigkeit, die Wirkung zu berechnen, und das ist allerdings etwas der künstlerischen Fähigkeit Verwandtes. Auch der Maler muß sich — vorausgesetzt, daß seine Absicht dahin geht, ein bestimmtes Naturobjekt einfach zu reproduzieren — über die Ansicht, die er dafür wählen will, klar werden. Auch er muß aus den verschiedenen Möglichkeiten der Beleuchtung, die die Natur bietet, diejenige wählen, die für die flächenhafte Darstellung die günstigste ist,

---

[1]) Aus einer demnächst im Verlag von Ferdinand Enke erscheinenden Schrift: »Das Kino in Gegenwart und Zukunft«. Der populäre Charakter der Schrift, die einen wesentlich agitatorischen Zweck (Verstaatlichung des Kinos) verfolgt, mußte auch auf die Art der Darstellung einen bestimmenden Einfluß haben.

d. h. die Formen am besten zur Geltung bringt. Insofern besteht also zwischen beiden Tätigkeiten kein Unterschied.

Wohl aber besteht ein solcher insofern, als die Photographie eine mechanische Reproduktion der Natur ist und als solche keine höhere geistige Kraft, also auch keine künstlerische Persönlichkeit erfordert. Jedes wahre Kunstwerk dagegen ist, abgesehen von seinem Verhältnis zur Natur, das enger oder weniger eng sein kann, der Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit. In einem Gemälde wollen wir nicht bloß die Natur sehen, die es darstellt. Wir wollen auch sehen, wie sich diese Natur im Geiste eines bedeutenden Künstlers spiegelt. Über ein Gemälde können wir keinen größeren Tadel aussprechen als wenn wir sagen: Es wirkt wie eine übermalte Photographie. Wir wollen damit ausdrücken: Es hat nichts Persönliches, ihm fehlt der persönliche Stil. Das trifft z. B. zu, wenn die einzelnen Seiten der Natur in ihm völlig gleichwertig, mit temperamentloser Objektivität wiedergegeben sind, so etwa wie jedermann sie sehen würde. In einem Kunstwerk aber wollen wir die verschiedenen Seiten der Natur so sehen, wie der Künstler sie sieht, mit seinen Augen, seiner Vorliebe für Einzelnes, seiner Subjektivität. Das ist gerade für uns das Interessante, was das Kunstwerk von der Natur unterscheidet, es über die Natur emporhebt. Nicht die Idealisierung im Sinne der Verschönerung — darauf kommt es durchaus nicht an — sondern die Idealisierung im Sinne der Vergeistigung, der gefühlsmäßigen Erfassung, der persönlichen Technik und Stilisierung.

Einen solchen persönlichen Stil kann die Photographie — und auch die Bewegungsphotographie — niemals haben. Sie kann wohl in gewissen Äußerlichkeiten der Kunst angenähert werden, sei es durch die geschmackvolle Aufnahme, sei es durch gewisse Kunstgriffe der Entwicklung, die die Kopie etwa einer Handzeichnung technisch annähern. Aber sie wird niemals einen wirklich persönlichen Stil haben. Denn von den beiden Bestandteilen jedes wahren Kunstwerks, Natur und Persönlichkeit, wird sie immer nur die eine, nämlich die Natur enthalten. Die andere wird zwar in gewisser Weise auch vorhanden sein. Aber in verkümmerter Form, insofern sie sich auf die technische Geschicklichkeit und den Geschmack des den Naturprozeß regulierenden Handwerkers beschränkt. In einer Photographie sehen wir immer nur die Natur, nach der sie angefertigt ist. Das, was sie als Werk von Menschenhand, als Schöpfung des menschlichen Geistes charakterisiert, ist so unerheblich, daß es bei der Anschauung so gut wie gar nicht mitspricht.

Das ist das Eine, entsprechend der einen Hälfte des Wortes »Bewegungsphotographie«. Das andere, das ebenfalls in dem Worte steckt,

ist die Bewegung. Die Kinematographie unterscheidet sich bekanntlich von der gewöhnlichen Photographie durch den Hinzutritt der Bewegung. Sie zeigt uns nicht nur die Lichter und Schatten der Naturgegenstände in ihrem Ausdehnungs- und Stärkeverhältnis zueinander, sondern sie führt uns Menschen und Tiere und die sich bewegenden Elemente der unbelebten Natur in ihrer wirklichen Bewegung vor. Genauer gesagt: Sie bietet uns die bewegten Photographien der dargestellten Personen, Tiere und Gegenstände. Was sich im Kinobilde bewegt, sind natürlich nicht die Gegenstände selbst, sondern ihre Bilder, ihre Photographien, exakt ausgedrückt die Lichter und Schatten, aus denen sie sich zusammensetzen. Wir sehen diese Lichter und Schatten sich auf der Projektionsfläche hin und her bewegen. Diese Bewegung erzeugt in uns die Illusion sich bewegender Gegenstände, ebenso wie die Lichter und Schatten allein, ohne die Bewegung, die Illusion plastischer, räumlicher Gebilde hervorrufen. Was in Wirklichkeit vorhanden ist, das ist zunächst nur die weiße unbewegte Projektionsfläche. So wie der Maler nach Marées das Weiß der Papierfläche durch Zeichnen so »modifizieren« muß, daß der Eindruck eines lebenden Menschen entsteht, so wird das reine Weiß der unbewegten Projektionsfläche durch das Kinobild mit seinen bewegten Lichtern und Schatten so modifiziert, daß in der Phantasie des Zuschauers die Vorstellung sich bewegender runder Körper entsteht.

Der Laie ist nun geneigt zu sagen: Also handelt es sich doch auch hier um eine Illusion. Und warum soll diese nicht ebenso eine künstlerische sein wie die Illusion, die man beim Anblick einer Zeichnung oder eines Gemäldes erlebt? Hierauf gibt eben die vorhergehende Auseinandersetzung die Antwort. Eine Illusion findet allerdings statt, insofern man sich etwas vorstellt, was nicht vorhanden ist, wovon man nur ein Scheinbild wahrnimmt. Aber diese Illusion ist keine künstlerische, insofern die Vorstellung der künstlerischen Persönlichkeit dabei wegfällt.

Und was das bedeutet, zeigt eine weitere Analyse der Kinematographie. Der Laie zwar wird sagen: Der Hinzutritt der Bewegung ist gerade das Künstlerische am Laufbilde. Denn es kommt dadurch der Natur näher. Es spiegelt die Wirklichkeit, die ja fast immer mehr oder weniger bewegt ist, vollständiger und darum treuer wieder als die unbewegte Photographie. Ja es ist sogar der Malerei in dieser Beziehung überlegen. Denn diese gibt ja ebenfalls nicht die wirkliche Bewegung, wenn sie auch in der Farbe ihrerseits wieder ein Mittel hat, der Natur näher zu kommen. Der Filmfabrikant und der in seinen Diensten stehende Kinoschriftsteller, der in der Fachpresse des Kinokapitals die neue Technik feiert, sind in der Tat überzeugt, daß hierin eine Über-

legenheit der Kinematographie über die gewöhnliche Photographie und die Malerei zu erkennen sei. Er glaubt allen Ernstes, daß der höhere Grad der Annäherung an die Natur für diese Technik auch einen höheren Kunstwert bedeute.

Natürlich ist das ein Irrtum. Das ergibt sich schon aus der ganz elementaren Erwägung, daß weder die Plastik noch auch die Malerei die wirkliche Bewegung als Kunstmittel kennen. Oder genauer gesagt, daß diese beiden Künste, über deren künstlerischen Charakter ja kein Zweifel obwalten kann, die Bewegung nicht durch bewegte, sondern durch unbewegte Formen wiedergeben, die nur so gewählt sein müssen, daß sie den Eindruck der Bewegung machen. Wenn Myron seinen Diskuswerfer in dem Augenblick darstellt, wo er die schwere eiserne Scheibe mit der Rechten nach rückwärts schwingt, um sie dann mit einem gewaltigen Ruck nach vorn zu schleudern, so hat er damit ein Kunstwerk geschaffen, das sich zwar nicht selbst bewegt, aber doch Bewegungsillusion erzeugt. Diese Bewegungsillusion besteht darin, daß der Beschauer sich beim Anblick dieser Statue, die tatsächlich bewegungslos ist, dennoch, infolge ihrer künstlerischen Form, eine bestimmte Bewegung vorstellt. Er nimmt Unbewegtes wahr, ergänzt es aber in seiner Phantasie zu Bewegtem. Dabei handelt es sich keineswegs um eine wirkliche Täuschung. Der Beschauer unterliegt durchaus nicht der Sinnestäuschung, wirkliche Bewegung zu sehen, sondern er weiß ganz genau, daß er ein unbewegtes Gebilde aus Marmor vor sich hat. Dennoch stellt er sich — eben auf Grund der Kunstform — in diesem unbewegten Marmor in seiner Phantasie einen bewegten menschlichen Leib vor. Er ist sich während der Anschauung vollständig bewußt, daß er sich einer Täuschung hingibt. Das heißt er erlebt eine freiwillige, von ihm selbst durchschaute Täuschung, eine »bewußte Selbsttäuschung«.

Die Bewußtheit der Selbsttäuschung ist es nun, die die Anschauung zu einer ästhetischen macht. Das Kennzeichen jedes Kunstwerks besteht darin, daß es zwar dem Beschauer etwas vortäuscht, daß aber die Bewußtheit der Täuschung bei der Anschauung aufrecht erhalten wird. Diese Bewußtheit bedeutet eine dauernde Distanz von der Natur, eine Distanz, deren Reiz hier darin besteht, daß sie in einem Gegensatz zu der mit der Natur übereinstimmenden Bewegungsvorstellung steht. Der Beschauer bewundert während der Anschauung den Künstler, der ihn durch die von ihm gewählte Kunstform zwingt, trotz der Bewegungslosigkeit des Marmors dennoch eine Bewegungsvorstellung zu erleben. Der Kunstwert der Statue — zunächst in bezug auf die Bewegung — besteht also in der ihr vom Künstler mitgeteilten Kraft, eine Bewegungsillusion beim Beschauer auszulösen.

Ich nenne das **Illusionskraft**. Jedes Kunstwerk muß Illusionskraft haben, wenn es wirklich ein Kunstwerk sein will. Wer das bei der Anschauung nicht fühlt, kann annehmen, daß ihm das Organ für Kunst fehlt. Er ist dann eben künstlerisch nicht illusionsfähig.

Es gibt nun verschiedene Arten von Illusion, also auch verschiedene Arten von Illusionskraft. Hier interessiert uns zunächst nur die eine, die sich auf die Bewegung bezieht.

Die Mittel, mit denen der Künstler Bewegungsillusion erzeugt, sind verschiedener Art. Das wichtigste ist die Auswahl des fruchtbarsten Moments. Der fruchtbarste Moment ist derjenige Augenblick, dasjenige Stadium eines größeren Bewegungsverlaufes, dessen Anblick die Illusion der ganzen Bewegung am sichersten und stärksten erzeugt. Es läßt sich leicht nachweisen, daß dies beim Diskuswurf eben der von Myron gewählte Moment ist. Er ist nicht nur dasjenige Stadium der ganzen Bewegung, das trotz des vorübergehenden Charakters der Bewegung verhältnismäßig am längsten dauert, sondern auch dasjenige, von dem aus man sich rückwärts und vorwärts die ganze Bewegung am leichtesten in der Phantasie rekonstruieren kann. Die Folge davon ist die, daß man angesichts dieser Statue die Bewegung des Diskuswurfs in ihrem ganzen Verlauf am stärksten erlebt.

Genau so ist es in der Malerei, nur daß hier noch die Art der Ausführung hinzukommt, um die Illusion der Bewegung zu steigern. Wenn Manet oder Liebermann ein galoppierendes Pferd oder Liljefors eine flatternde Wachtel malen, so tun sie das in einer Weise, daß die Umrisse nicht an der Fläche kleben, sondern sich von ihr loslösen, wodurch natürlich die Bewegungsvorstellung wesentlich verstärkt wird. Auch hier ist die Ausbildung der Technik ein Verdienst des Künstlers, denn er hat die Pinselführung gerade so gestaltet, daß die beabsichtigte Wirkung entsteht.

In diesem Sinne also geht die Absicht des Künstlers auf Bewegungsillusion. Es ist aber ein vollkommener Irrtum, zu glauben, daß dies zu einer eigentlichen Täuschung führen müsse. Im Gegenteil, das Künstlerische besteht eben darin, daß die Täuschung nicht erreicht wird und auch nicht beabsichtigt war. Fälle, wo eine wirkliche Bewegung stattfindet, fallen nicht in den Bereich der Kunst. Pferde oder Hunde aus Holz oder Papiermaché, deren Köpfe und Beine sich beim Vorwärtsrollen auf dem Fußboden bewegen, oder die bekannten sägenden oder holzhackenden Männer aus ausgeschnittenem und bemaltem Blech, die man wohl in den Uhrläden stehen sieht, wo sie von irgend einem Uhrwerk in Bewegung gesetzt werden, sind keine **Kunstwerke**, sondern **Kunststücke**.

Schon daraus kann man entnehmen, daß der Grad der Annäherung

an die Natur nicht das Kennzeichen guter Kunst ist. Natürlich bemüht sich der Künstler — wenn er nicht gerade der modernsten Richtung angehört — der Natur möglichst nahe zu kommen. Aber er hält sich dabei stets innerhalb der Grenzen, die durch die Darstellungsmittel seiner Kunst gegeben sind. In bezug auf die Bewegungsillusion ist dasjenige Kunstwerk das beste, das innerhalb der Grenzen, die durch die tatsächliche Bewegungslosigkeit gegeben sind, die denkbar stärkste Bewegungsillusion erzeugt. Die eigentliche Arbeit des Künstlers besteht darin, die Mittel ausfindig zu machen, wie das zu geschehen hat. Gelingt es ihm, so ist das sein persönliches Verdienst. Die Art der Illusionserzeugung ist dann eine der Formen, in denen sich seine Persönlichkeit ausspricht. Dieses künstlerische Verdienst ist dem Beschauer — falls er überhaupt etwas von Kunst versteht — bei der Anschauung gegenwärtig. Das Bewußtsein desselben gehört mit zur bewußten Selbsttäuschung. Bei aller Annäherung an die Natur muß das Kunstwerk doch in einer gewissen Distanz von der Natur bleiben, wenn es künstlerisch wirken soll. Diese Distanz ist schon durch die tatsächliche Bewegungslosigkeit — abgesehen von allem anderen — gegeben. Letztere zwingt den Beschauer zu einer Phantasietätigkeit. Er muß mit seiner Phantasie die Bewegungslosigkeit überwinden, sonst kann er die Handlung nicht wirklich erleben. Auf dieser Phantasietätigkeit beruht im wesentlichen sein künstlerischer Genuß. Pflicht des Künstlers ist es also, ihn dazu anzuregen.

Diese ganze Phantasietätigkeit fällt nun beim Kino weg. Und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Bewegungsphotographie wirkliche Bewegung gibt. Eine Phantasietätigkeit findet zwar auch da noch statt, denn der Beschauer muß sich unter den bewegten Lichtern und Schatten bewegte Naturgegenstände vorstellen. Aber in bezug auf die Bewegung ist keine Phantasietätigkeit nötig. Denn wenn ich wirkliche Bewegung sehe, brauche ich sie mir nicht erst in der Phantasie vorzustellen. Eine bewegte Figur brauche ich mir nicht erst aus dem Zustand der Ruhe in den der Bewegung zu übersetzen. Denn ich erlebe die Bewegung ja schon durch die Wahrnehmung, indem ich die sich bewegenden Lichter und Schatten auf der Fläche sehe. Ich erlebe sie infolge der bekannten Sinnestäuschung, auf der die Bewegungsphotographie beruht, nämlich der engen Aneinanderreihung zahlreicher Einzelaufnahmen, Momentphotographien der einzelnen Bewegungsstadien, die in ihrer raschen Aufeinanderfolge den Eindruck einer zusammenhängenden Bewegung machen. Und da ich sie schon durch die Wahrnehmung erlebe, so wird meine Phantasie durch die Bewegungsphotographie nicht angeregt, sondern im Gegenteil außer Aktion gesetzt, ausgeschaltet, gelähmt. Das heißt also, die

höhere geistige Tätigkeit des Beschauers fällt weg und an ihre Stelle tritt die rein äußerliche, ganz elementare Wahrnehmung. Die Bewegungsphotographie ist also nicht künstlerischer als die gewöhnliche Photographie, sondern weniger künstlerisch. Und wenn die gewöhnliche Photographie wegen des Wegfalls der persönlichen Gestaltung nicht als Kunst im höheren Sinne gelten kann, so ergibt sich daraus, daß dies bei der Bewegungsphotographie noch viel weniger der Fall ist. Sie ist im Gegenteil eine Eselsbrücke für alle diejenigen, welche keine Phantasie haben oder so faul sind, daß sie ihre Phantasie nicht anstrengen mögen, um sich etwas vorzustellen, was nicht da ist. Die Bewegungsphotographie rangiert in dieser Beziehung nicht mit der Malerei und Plastik, also den eigentlichen Künsten, sondern mit den täuschenden Jahrmarktsillusionen, nämlich dem Panorama, dem Panoptikum und der höheren Magie.

Dementsprechend ist auch das Verdienst des Kinooperateurs kein künstlerisches. Er muß zwar auch den richtigen Standpunkt und die wirksamste Beleuchtung wählen, und darin liegt, wie gesagt, ein gewisses Geschicklichkeitsverdienst. Auch muß er natürlich genau während der Zeitspanne kurbeln, in der sich die Bewegung, die er wiedergeben will, abspielt. Aber das ist keine große Kunst. Dazu gehört nur eine gewisse Aufmerksamkeit und — das bekannte Glück, das beim Kinematographieren eine noch größere Rolle spielt als sonst im Leben. Aber er braucht innerhalb dieser Zeitspanne nicht den fruchtbarsten Moment der Bewegung auszuwählen und auch sonst kein Mittel anzuwenden, um die Bewegungsillusion zu steigern. Denn sein Apparat gibt ja ganz automatisch die Bewegung selbst wieder, genau so wie sie sich abspielt. Das Verdienst dabei ist ein rein technisches, nämlich das Verdienst der Erfindung der Bewegungsphotographie. Ein künstlerisches Verdienst ist dabei überhaupt nicht vorhanden. So wie beim Zuschauer die ästhetische Phantasietätigkeit ausgeschaltet ist, weil er sich nicht Unbewegtes in Bewegtes zu übersetzen braucht, so ist beim Kinooperateur die künstlerische Schöpfertätigkeit ausgeschaltet, weil er nicht gezwungen ist, sich aus einem ganzen Bewegungsverlaufe einen bestimmten Moment als den prägnantesten auszuwählen. Er gibt eben die ganze Naturerscheinung wieder, mit allem Zufälligen, was ihr anhaftet. Das heißt, er spart dabei die auswählende, ordnende und sichtende Tätigkeit, die für die Kunst charakteristisch ist.

Das wird besonders klar bei der kinematographischen Aufnahme von Volksszenen oder Haupt- und Staatsaktionen, an denen viele sich bewegende Menschen teilnehmen. Als Adolf Menzel die Krönung König Wilhelms in Königsberg malte, mußte er, wie er selbst berichtet, mit dem Vordergrunde eine wesentliche Veränderung vor-

nehmen. Er mußte nämlich, um den Blick auf den König und die Damen des Hofes frei zu bekommen, die Mitglieder des Bundesrats in seiner Nähe nach rechts und links auseinanderschieben, wodurch er überdies die Möglichkeit gewann, statt ihrer Hinterköpfe ihre Profile oder Halbprofile auf das Bild bringen zu können. Das ist ein ganz elementares Beispiel von Komposition, bei einem Bilde, das im übrigen nach der Intention seines Schöpfers einen bestimmten Vorgang des Lebens genau darstellen sollte. Das Verdienst Menzels in kompositioneller Beziehung bestand eben in dieser leichten, aber wichtigen Veränderung der Natur.

Eine solche Veränderung kommt nun in der Kinematographie nicht in Betracht. Der Vorgang wird da eben genau so gekurbelt, wie er sich in Wirklichkeit abspielt. Er kann gar nicht anders gekurbelt werden als es die Natur hergibt, kann also auch nachher nicht anders auf der Projektionsfläche erscheinen. Ob dabei etwas Wichtiges verdeckt wird oder sonst durch einen Zufall nicht auf dem Bilde erscheint, berührt den Operateur nicht oder höchstens insofern, als es Sache des Glücks ist und der Film entweder gelingt oder mißlingt. Es ist klar, daß dieses mechanische und unüberlegte Abkurbeln, wobei alles dem Zufall überlassen bleibt, alles andere eher ist als Kunst. Die künstlerische Komposition wird erst durch die Bewegungslosigkeit des Gemäldes notwendig. Diese setzt voraus, daß alle Personen in einem bestimmten räumlichen Verhältnis zueinander auf der Fläche fixiert sind. Natürlich sucht der Maler das Bild so zu gestalten, daß der Vorgang deutlich erkennbar ist, die Hauptsache als Hauptsache erscheint, die wichtigsten Personen nicht durch andere verdeckt werden usw. In der Natur und in der Bewegungsphotographie ergibt sich die Deutlichkeit des Vorgangs daraus, daß dieser sich in der Bewegung, also zeitlich entwickelt, und daß das räumliche Verhältnis der Personen zueinander wechselt, d. h. sich sukzessive verändert. Die Vorstellung, die sich der Zuschauer von dem Vorgang macht, setzt sich aus vielen Einzelvorstellungen zusammen, die alle voneinander verschieden sind, bei denen die Personen in verschiedenem räumlichen Verhältnis zueinander stehen, sich verschieden bewegen usw. Das Verdienst des Malers dagegen besteht darin, daß er aus dieser unendlichen Vielheit der Erscheinungen für jede der vorhandenen Personen die charakteristische Ansicht, Bewegung, Mimik usw. auswählt und das Ganze so ordnet, daß der bewegte Vorgang trotz der gegenseitigen Überschneidung der Figuren völlig klar und anschaulich auf dem Bilde erscheint. Das ist Kunst. Der Kinooperateur dagegen läßt seinen Apparat blindlings laufen und hofft das Beste. Das ist Technik. Daß der Kinematograph kein Komponieren kennt, ist wieder ein neuer Beweis, daß ihm das

künstlerische Moment abgeht. Die Ausführung des Kinobildes ist eben eine rein mechanische. Der Geist ist dabei fast ganz ausgeschaltet.

Wir haben gesehen, daß die Einführung der wirklichen Bewegung in die Photographie eine unkünstlerische Annäherung an die Natur bedeutet. Die Absicht geht dabei ohne Zweifel auf wirkliche Täuschung. Der Bildhauer und der Maler verzichten auf diese Täuschung. Bei ihren Schöpfungen hat die Bewegungslosigkeit die Bedeutung eines »täuschunghindernden Elements«. Daraus, daß sie dieses bestehen lassen, darf man schließen, daß es ästhetisch notwendig ist. Es ist aber notwendig, um die Differenz von der Natur zu bewerkstelligen, welche die Täuschung des Beschauers zu einer bewußten macht. Auch beim Kino kommt allerdings eine wirkliche Täuschung nicht zustande. Denn wenn auch durch die Einführung der Bewegung die Natur in dieser Hinsicht völlig erreicht wird, so gibt es doch noch andere Züge der Natur, die von der Kinematographie nicht wiedergegeben werden können, nämlich das Geräusch, die Farbe und die Raumtiefe. Die Geräuschlosigkeit, die Farblosigkeit und die Flächenhaftigkeit des Kinobildes sind täuschunghindernde Elemente, die vorläufig noch bestehen bleiben. Man könnte daraus vielleicht schließen, daß die Bewegungsphotographie eben doch eine Kunst sei, da sie solche täuschunghindernde Elemente habe. Und vielleicht wäre die Erwägung berechtigt: Es komme ja im Kino trotz der Bewegung doch keine wirkliche Täuschung zustande, also finde auch hier der Gesichtspunkt der bewußten Selbsttäuschung Anwendung, und daraus ergebe sich, daß das Kino eine Kunst sei. Dieser Einwand wäre gar nicht überraschend, denn er könnte auch in bezug auf die einfache Photographie erhoben werden und ist tatsächlich in bezug auf sie schon erhoben worden. Ich muß deshalb noch einmal darauf hinweisen, daß der Ausfall der Persönlichkeit, der die Photographie von der Kunst unterscheidet, auch für die Bewegungsphotographie gilt.

Noch wichtiger aber ist ein anderes: die Bewegungsphotographie weist zwar solche täuschunghindernde Elemente auf. Aber sie strebt danach, sie möglichst zu verringern, ja schließlich sogar ganz aufzuheben. Und das ist immer ein Kennzeichen für Pseudokunst. Den Beweis dafür haben wir im Panorama und im Panoptikum. Die Malerei strebt zwar nach Raumvertiefung, die sie bekanntlich durch die Perspektive und das Helldunkel erreicht. Aber sie bleibt dabei tatsächlich an die Fläche gebunden; im Panorama dagegen werden Mauern, Hügel, Kanonen, Karren, Kochtöpfe, Eisenbahnwägen usw. des Vordergrundes in plastischer Wirklichkeit angebracht. Die Plastik strebt zwar nach Bewegungsillusion. Sie macht aber keinen Versuch, den Marmor oder irgend ein anderes plastisches Material in wirkliche Bewegung zu versetzen; im Panoptikum da-

gegen kann man Wachsstatuen sehen, die sich automatisch bewegen, die Brust beim Atmen heben und senken, die Augen rollen usw. Gerade hier haben wir es aber mit unkünstlerischen Spielereien zu tun, die wohl das große Publikum reizen, nicht aber den Kunstkenner befriedigen können. Für alle diese Pseudokünste ist es bezeichnend, daß sie nach Aufhebung der täuschunghindernden Elemente streben. Sie bemühen sich also, das zu beseitigen, was die Bewußtheit der Täuschung aufrecht erhält. Dabei ist es ganz gleichgültig, ob ihnen das auch im vollen Maße gelingt. Angenommen selbst, der Besucher eines Panoptikums würde den Betrug, der mit einer sich bewegenden Statue an ihm vollzogen werden soll, durchschauen, oder angenommen, der Besucher eines Panoramas würde genau unterscheiden können, was von der Darstellung gemalt und was plastische Wirklichkeit ist, so würden diese Schöpfungen darum doch keine Kunstwerke sein, weil in ihnen wenigstens die Absicht der Täuschung offen zutage träte, eine Absicht, die nur infolge technischen Unvermögens nicht zum Ziel geführt hätte.

Diesen Pseudokünsten ist nun auch das Kino zuzurechnen. Von der Bewegung haben wir schon gesprochen. Schon ihre Einführung in die Photographie bedeutet die Aufhebung eines täuschunghindernden Elements. Wenn dabei auch die Täuschung nicht perfekt wird, weil noch andere täuschunghindernde Elemente vorhanden sind, so ist doch schon die Absicht der Täuschung unkünstlerisch. Wir können ganz allgemein sagen, daß jede Aufhebung eines täuschunghindernden Elements der Kunst Abbruch tut, weil sie die Absicht einer wenn auch nur partiellen Täuschung in sich schließt. Die Annäherung an die Natur darf in der Kunst nicht in der Weise erfolgen, daß die täuschunghindernden Elemente aufgehoben werden, sondern nur in der Weise, daß innerhalb der durch sie gezogenen Grenzen die denkbar stärkste Naturwahrheit angestrebt wird.

Sehen wir nun, in welcher Weise die Bewegungsphotographie die anderen täuschunghindernden Elemente auszuschalten sucht. Da ist zuerst die Geräuschlosigkeit. An sich ist die Bewegungsphotographie wie jede Photographie stumm. Die Schauspieler im Kinodrama sprechen nicht wirklich. Sie mögen bei der Aufnahme gesprochen haben, weil es ihnen so leichter wurde, ihr Spiel mimisch ausdrucksvoll zu gestalten. Jedenfalls hat das aber für die Vorführung selbst keine Bedeutung, da der normale Zuschauer ihnen die Worte ja doch nicht von den Lippen ablesen kann [1]). Einen Wasserfall in

[1]) Es wird übrigens erzählt, daß ein Taubstummer einmal in einem Kinodrama

einem landschaftlichen Naturfilm sehen wir zwar vom Felsen herabstürzen, allein wir hören das Geplätscher des Wassers nicht. Bei der Darstellung einer festlich bewegten Volksmenge, die irgend ein wichtiges Ereignis feiert, sehen wir zwar, wie die Menschen Hüte und Taschentücher schwenken, aber wir hören sie nicht Hurra rufen. Das ist zunächst einmal insofern störend, als es einen Widerspruch in sich schließt. Nämlich den Widerspruch zwischen der Geräuschlosigkeit des Kinobildes, das wir sehen, und den wirklichen Bewegungen, die die Menschen, das Wasser usw. ausführen. Wir erwarten, wenn wir eine Bewegung sehen, die in der Wirklichkeit von Geräusch begleitet ist, auch dieses Geräusch zu hören. Und wir sind enttäuscht, wenn es ausbleibt. Das wird schon mehr als ein Kinobesucher empfunden haben. Der Gegensatz zur Bewegungslosigkeit macht die Geräuschlosigkeit nur um so fühlbarer. Man fragt sich, was es für einen Zweck hat, den Zuschauer in einer Hinsicht, d. h. durch Einführung der wirklichen Bewegung zu täuschen, wenn andererseits der Verzicht auf das Geräusch die Täuschung doch wieder aufhebt oder illusorisch macht. Entsteht dadurch nicht ein unorganischer, unkünstlerischer, wenn ich so sagen soll hinkender Eindruck?

Die Kinoindustrie hat diesen Mangel sehr wohl erkannt. Sie hat argumentiert: Wer A sagt, der muß auch B sagen. Das heißt sie hat sich bemüht, auch die Geräusche künstlich zu erzeugen. Zwei Formen kommen dafür in Betracht. Die eine besteht in mechanischen Geräuschen von der Art des Theaterdonners, der bekanntlich durch Schütteln eines großen Bleches hervorgebracht wird. In ähnlicher Weise wird wohl auch im Kino das Rauschen einer Fontäne, das Rasseln eines Eisenbahnzuges, der Regen, der Wind, der Sturm usw. imitiert.

Die zweite Form ist die Reproduktion des Geräusches durch das Grammophon. Dabei schwebt der Technik das Ideal der gleichzeitigen Aufnahme der optischen und akustischen Naturerscheinungen vor. Gleichzeitig mit der Bewegung, die aufgenommen wird, soll der Phonograph das dazu gehörige Geräusch aufnehmen. Und bei der Reproduktion im Kinotheater wirkt beides zusammen. Diese Aufgabe ist allerdings noch nicht völlig gelöst. Die sogenannten »Tonbilder«, von denen man sich früher einmal so viel versprach, sind aus unseren Lichtspieltheatern fast ganz verschwunden. Bewegung und Geräusch sind offenbar schwer zum völligen Zusammenstimmen zu bringen. Ein singender Mensch z. B. öffnet, wie ich das wohl beobachtet

---

plötzlich in lautes Lachen ausgebrochen sei, weil er einem Schauspieler die schnoddrigen Worte, die er bei der Aufnahme gesprochen hatte, von den Lippen abgelesen habe.

habe, den Mund zu anderen Zeiten, als die gesungenen Töne an das Ohr des Zuschauers dringen. Aber an sich ist das Problem nicht unlösbar und wird auch gewiß in nicht allzu langer Zeit einmal gelöst werden.

Das Entscheidende ist aber garnicht, ob die Lösung jetzt schon erreicht ist oder nicht, sondern in welcher Richtung die Absicht der Technik geht. Und da kann wohl kein Zweifel sein, daß es die Richtung auf die Natur ist, die ihr dabei vorschwebt. Das Kinobild soll in seiner Wirkung der Natur möglichst angenähert werden. Sein Eindruck soll mit dem der entsprechenden Natur möglichst identisch sein. Angenommen nun, dieses Ideal wäre in bezug auf das Geräusch erreicht. Was wäre damit gewonnen? Eigentlich nur, daß das Kinobild noch in einem zweiten Punkte mit der Natur übereinstimmte. Völlig zusammenfallen würde es mit ihr auch dann nicht. Denn es würde ja dann noch die Farbe fehlen, da die Bewegungsphotographie ebenso wie die gewöhnliche Photographie farblos ist.

So dürfen wir uns denn nicht wundern, daß die Kinoindustrie sich längst bemüht hat, auch die Naturfarben in der Bewegungsphotographie zur Anwendung zu bringen. Es lag in der Tat nahe, die Farbenphotographie auch in den Kinematographen einzuführen. Gelungen ist das freilich auch noch nicht vollständig. Offenbar ist die Technik noch immer zu schwierig und auch zu teuer. Dennoch ist nicht daran zu zweifeln, daß das Problem einmal gelöst werden wird. Vorausgesetzt nun, das wäre der Fall: Was wäre damit gewonnen? Wiederum nur ein weiterer Grad der Annäherung an die Natur.

Denn auch dann bliebe immer noch ein wichtiges täuschunghinderndes Element, nämlich die Flächenhaftigkeit. Jetzt liegt die Sache so, daß wir nicht nur theoretisch wissen, daß wir eine hellerleuchtete Fläche vor uns haben, sondern daß wir diese Fläche auch wirklich sehen. In der Natur erhalten wir den Eindruck des räumlichen Verhältnisses der Dinge zu einander bekanntlich — abgesehen von der taktilen Erfahrung — durch das stereoskopische Sehen unserer Augen, d. h. dadurch, daß wir von jedem Gegenstand zwei Bilder erhalten, die einander zwar sehr ähnlich, aber — entsprechend der Entfernung der beiden Augen voneinander — doch etwas verschieden sind. Wir sehen gewissermaßen ein wenig um die Dinge herum. Bei einer Photographie, auch einer bewegten, ist das nicht der Fall. Wir erhalten hier in jedem Augenblick, d. h. in jedem Stadium der Bewegung immer nur ein Bild, wodurch uns das Gefühl der plastischen Rundung unmöglich gemacht, dagegen das Bewußtsein der Flächenhaftigkeit aufrecht erhalten wird. Die meisten Kinobesucher haben dieses Gefühl der Flächenhaftigkeit in sehr hohem

Grade. Das ergibt sich schon daraus, daß man in der Literatur sehr oft die Bemerkung lesen kann, die Kinofiguren »huschten auf der Fläche hin und her«. Dieser Eindruck ist also ein wichtiges täuschunghinderndes Element. Bei der gewöhnlichen Photographie gibt es nur ein Mittel, dieses täuschunghindernde Element zu überwinden. Das ist das Stereoskop, dessen Wirkung bekanntlich darauf beruht, daß zwei Aufnahmen gemacht werden, von zwei Punkten aus, die genau so weit voneinander entfernt liegen wie unsere Augen, und daß nachher bei der Anschauung beide Bilder dem Beschauer gleichzeitig dargeboten und vermöge eines optischen Zwangs in eines verschmolzen werden.

Dieser optische Zwang des Stereoskops ist nun auf das Kino nicht anzuwenden. Aus dem einfachen Grunde, weil er eine Fixierung der beiden Augen voraussetzt, also immer nur individuell, d. h. auf eine Person ausgeübt werden kann. Im Lichtspieltheater aber sitzen viele Personen, und sie wollen sich auch nicht den Guckkasten vor die Augen halten, der beim Stereoskop Anwendung findet. Es kann also mit Sicherheit behauptet werden, daß das täuschunghindernde Element der Flächenhaftigkeit niemals aufgehoben werden wird. Der Eindruck des Flächenhaften ist aber deshalb besonders stark, weil die Einführung der wirklichen Bewegung eine Naturannäherung, d. h. eine Täuschung bedeutet, zu der die Flächenhaftigkeit in einem unversöhnlichen Gegensatz steht. Durch den Kontrast zu der wirklichen Bewegung kommt die Flächenhaftigkeit doppelt stark zum Bewußtsein. Ebenso kann man auch sagen, daß die Farblosigkeit bei der Bewegungsphotographie stärker empfunden wird als bei der gewöhnlichen Photographie, weil sie im Gegensatz zu der wirklichen Bewegung steht. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Figuren der Kinobilder wie mit Mehl bepudert aussehen. Das möchte ich auf diesen Kontrast zurückführen.

Angenommen aber auch, das täuschunghindernde Element der Flächenhaftigkeit wäre ebenfalls durch irgend einen technischen Kunstgriff, den wir uns vorläufig noch nicht ausdenken können, überwunden, d. h. alle täuschunghindernden Elemente, Bewegungslosigkeit, Geräuschlosigkeit, Farblosigkeit und Flächenhaftigkeit fielen einmal in Zukunft weg, was wäre die Folge? Einfach die, daß das Bild gar nicht als Bild, sondern als Natur erschiene. Man würde dann überhaupt keine Kunst, sondern Natur vor sich zu sehen glauben. Das hieße aber: die Täuschung würde perfekt werden. Denn was man sähe, wäre zwar nicht wirkliche Natur, erschiene aber so, und zwar ganz, restlos, ohne jede Einschränkung. Damit wäre aber die Vorstellung einer künstlerischen Persönlichkeit völlig

ausgeschaltet. Eine derartige Darstellung der Natur wäre nun ebensowenig ein Kunstwerk, wie man das erste beste Spiegelbild der Wirklichkeit als ein solches ansprechen könnte. Unsere Großeltern pflegten im Erdgeschoß ihrer Stadtwohnungen an den Fenstern außen nach der Straße zu schräge Spiegel anzubringen, in denen sie das Leben der Passanten, besonders der auf dem Bürgersteig gehenden Personen beobachten konnten. Was sie dabei sahen, die Spiegelbilder, die sie da, am Fenster sitzend, in sich aufnahmen, waren keine Kunstwerke. Sie waren vielmehr Wirklichkeit, die man nur aus Bequemlichkeitsgründen, um das Fenster nicht aufmachen und sich nicht hinauslehnen zu müssen, ins Spiegelbild übertragen hatte. Nichts anderes sind die Kinobilder oder wären die Kinobilder, vorausgesetzt, daß es gelänge, alle täuschunghindernden Elemente zu überwinden. Sie wären Wirklichkeit, die man nur, um sie zu fixieren und überall einer größeren Zahl von Menschen zugänglich machen zu können, durch ein technisch ingeniöses Verfahren auf die Projektionsfläche eines größeren Saales übertragen hätte. Das ist kein künstlerisches, sondern lediglich ein technisches Verdienst. Die Bewegung macht also diese Bilder nicht zu Kunstwerken. Sie sind nicht nur deshalb keine Kunst, weil sie Photographien, sondern auch ganz besonders deshalb, weil sie Bewegungsphotographien sind.

Je mehr täuschunghindernde Elemente in einer Kunst ausgeschaltet werden, um so mehr nähert sie sich der Natur. Ein farbiges Bild steht der Natur näher als eine farblose Zeichnung, eine polychrome Skulptur näher als eine farblose Marmorskulptur; ein Farbenkupferstich ist *ceteris paribus* »natürlicher« als ein farbloser Holzschnitt oder eine schwarzweiße Radierung. Bei diesen eigentlichen Künsten ist nun aber das Charakteristische, daß sie gar nicht unbedingt und allgemein nach der Überwindung der täuschunghindernden Elemente streben. Zwar können wir immer von Zeit zu Zeit Bemühungen dieser Art beobachten. Dazu gehört z. B. die Polychromie der griechischen Plastik. In der Tat ist die Farblosigkeit des weißen Marmors ein so starkes täuschunghinderndes Element, daß es sehr merkwürdig wäre, wenn man keine Versuche gemacht hätte, die Farbe in die Plastik, auch in die Marmorplastik einzuführen. Dennoch hat man das in der Regel nicht in der Weise getan, daß dabei die Naturfarbe genau imitiert worden wäre. Man begnügte sich vielmehr mit einer konventionellen Kolorierung, z. B. mit einer Färbung der Haare, Augen, Schmucksachen und Gewänder, während man das Nackte weiß oder nahezu weiß ließ, wobei dann eben die nicht realistisch bemalten Teile als täuschunghindernde Elemente verblieben. Und selbst diese beschränkte Polychromie ist keineswegs allgemein durchgeführt worden. Z. B. sind es heutzu-

tage nur wenige Bildhauer, die sie prinzipiell anwenden; ein sicherer Beweis, daß es Künstler gibt, die das täuschunghindernde Element der Farblosigkeit gar nicht als störend für den Kunstgenuß empfinden, im Gegenteil gerade in ihm eine Förderung desselben sehen.

Auch in den graphischen Künsten ist die Farbe wiederholt und zu verschiedenen Zeiten angewendet worden. Der Holzschnitt wurde in seinen Anfängen im 15. Jahrhundert koloriert, im 16. Jahrhundert wurde der Farbholzschnitt mit mehreren Platten erfunden. Im 18. Jahrhundert folgte dann die Ausbildung des farbigen Kupferstichs, im 19. Jahrhundert die der farbigen Lithographie. Aber zwischendurch wurde auch immer wieder die farblose Graphik geübt. Und zwar gerade von den größten Meistern. Dürers und Holbeins Holzschnitte sind in der Regel nicht koloriert worden, weil diese Künstler eine Technik ausgebildet hatten, die auch ohne Farben die gewünschte Wirkung erreichte. Sie trauten offenbar ihrem Publikum genug Phantasie zu, um sich eine farblos dargestellte Natur farbig zu denken. Rembrandt hat seine Radierungen nicht koloriert, weil er seinen Ehrgeiz darein setzte, auch mit der einfachen Schwarzweißtechnik farbige Wirkungen zu erzielen. Die Anwendungen der Farbe in den graphischen Künsten sind eigentlich immer nur Episoden gewesen, die die Entwicklung nicht ernstlich bestimmt haben. Selbst in der Steinzeichnung hat sich die Farbigkeit nicht allgemein durchgesetzt, wie denn neben dem modernen farbigen Künstlerholzschnitt der expressionistische Schwarzweißholzschnitt steht. Und alles das, obwohl die technischen Schwierigkeiten, die früher der Anwendung der Farbe entgegenstanden, längst überwunden sind. Das ist doch ein Beweis, daß die künstlerische Entwicklung keineswegs in der Richtung auf die völlige Übereinstimmung mit der Natur geht, sondern daß das Phantasiebedürfnis immer wieder dazu führt, eine gewisse Distanz von der Natur innezuhalten.

Diese Tatsachen sind für die Beurteilung des Kinos von entscheidender Bedeutung. Sie beweisen, daß die Bewegungsphotographie sich in ihrem Streben nach möglichster Übereinstimmung mit der Natur und entsprechender Aufhebung der täuschunghindernden Elemente *prinzipiell von der wahren Kunst* unterscheidet. Für diese ist die Distanz von der Natur etwas Selbstverständliches, ein künstlerisches Moment, dessen Wert darin besteht, daß es die Phantasie anregt, zur Mittätigkeit anreizt. Für das Kino dagegen ist charakteristisch das bedingungslose Streben nach Annäherung an die Natur, bis zum Punkte des völligen Zusammenfallens beider Eindrücke. Das Ideal des Kinos liegt in der Richtung, die durch die Verse Goethes gegeißelt wird:

»Die Kunst darf nie die Wirklichkeit erreichen,
Denn wo Natur ist, muß die Kunst entweichen.«

Unsere naturalistische Ästhetik war bekanntlich anderer Ansicht. Arno Holz hat in der Blütezeit des Naturalismus das Wort geprägt: »Die Kunst strebt danach, wieder Natur zu sein. Sie wird es nach Maßgabe ihrer technischen Bedingungen.« Diese Definition paßt wörtlich auf das Kino. Sie paßt aber nicht auf die Kunst. Die Kunst strebt nicht danach, Natur zu *sein*, sondern Natur *darzustellen*. Ihr Ideal ist nur, *bis zu einem gewissen Grade Natur zu scheinen*. Und zwar muß dieser Schein, wie schon Schiller wußte, ein »aufrichtiger« sein, er darf nie zur Täuschung ausarten. Eine Technik, deren Wesen darin besteht, daß sie nach absolutem Zusammenfallen mit der Natur, d. h. nach Täuschung strebt, kann niemals Kunst sein. Und da nun das Kino, wie wir gesehen haben, in seiner ganzen technischen Entwicklung dieses Streben zeigt, so ist es keine Kunst. Seine Entwicklung führt nicht zur Kunst hin, sondern von der Kunst ab. Und zwar um so mehr, je mehr sie eine Annäherung an die Natur bedeutet. Jeder Schritt weiter zur Natur stellt einen Schritt von der Kunst fort dar. Eine Technik, die danach strebt, Bilder zu schaffen, deren Eindruck mit dem der Natur zusammenfällt, ist ebensowenig Kunst wie etwa die täuschende Imitation von Vogelstimmen oder die Herstellung künstlicher Blumen aus Papier oder gewebten Stoffen. Man macht so etwas wohl einmal aus irgend einem Grunde, sei es aus Bequemlichkeit, sei es, um seine technische Virtuosität zu zeigen. Aber man macht es nicht mit dem Anspruch, Kunst zu schaffen. Mag auch bei diesen täuschenden Techniken die Täuschung aus irgend einem Grunde, vielleicht infolge technischer Mängel, nicht perfekt werden, schon die *Absicht der Täuschung* charakterisiert sie als unkünstlerische Tätigkeiten. Und diese Absicht ist es, die das Kino aus dem Reiche der Künste ausschließt. Die Kinematographie ist nicht nur deshalb keine Kunst, weil sie Photographie ist und als solche die Vorstellung von der Persönlichkeit eines schaffenden Künstlers ausschließt, sondern auch deshalb, weil ihre Entwicklung in der Richtung auf absolutes Zusammenfallen mit der Natur, d. h. auf Täuschung geht.

Bemerkungen.

Zur Bedeutung des Tiefenerlebnisses im Raumgebilde.

Von

August Schmarsow.

»Der Untergang des Abendlandes« ist der Titel eines Werkes von Oswald Spengler in München, das »Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte« geben will. Dessen erster Band (1917) behandelt aber im allgemeinen »Gestalt und Wirklichkeit«. Er ist mir vor kurzem erst in seiner zweiten Auflage (von 1919) vor Augen gekommen. So fand ich erst jetzt, was der Name des Ganzen kaum im voraus erwarten läßt: außerordentlich wichtige Bestätigungen meiner noch im zweiten Heft des XIV. Bandes dieser Zeitschrift wiederholten Ansicht über die Vorzugsrechte der dritten Dimension im menschlichen Raumgebilde. Deshalb mag es nicht anders als berechtigt erscheinen, wenn hier einige entscheidende Stellen aus dem genannten Buch herausgehoben und im Zusammenhang mit den eigenen, damals gegenüber Walzel verfochtenen, psychologischen Beobachtungen erörtert werden. Dieser Nachtrag wird um so notwendiger gefordert, als auch bei Spengler sich mehr als einmal über die drei Dimensionen, die wir herkömmlicherweise nun einmal zu unterscheiden pflegen, die nämliche irreführende Angabe findet, die uns bei Walzel befremdet hatte, nämlich mit Auslassung der Vertikalachse des Koordinatensystems, die wir Fachleute als »Höhe« zuerst zu nennen gewöhnt sind.

»Das eigentliche Problem im Phänomen des Ausgedehnten«, heißt es bei Spengler S. 240, »knüpft sich an das Wesen der Tiefe — der Ferne oder Entfernung —, deren abstraktes Schema im System der Mathematik neben Länge und Breite als »dritte Dimension« bezeichnet wird«. Da fehlt also offenbar die Höhe, die wir anderen als erste Dimension ansetzen. Und dies Vergessen der eigentlich konstituierenden Hauptachse der Koordinaten zieht seine unausbleiblichen Folgen nach sich — für das Verständnis des Raumgebildes, sei es der allgemeine Raum, den Kant als Anschauungsform *a priori* gegeben hielt, oder sei es ein konkreter Raum, von Menschenhand geschaffen, ja unter Menschenhänden soeben erst erwachsend, die architektonische Raumgestaltung, auf die es uns ursprünglich allein ankam. Ist das überhaupt nur ein Flüchtigkeitsfehler, auch eines anscheinend gewiegten Mathematikers, oder eine bewußte Ausschaltung der Vertikale, die wohl jeder Architekt als die wesentlichste Mitgift der eigenen Körperlichkeit des Menschen voraussetzt? Ich wenigstens hatte schon in meiner Leipziger Antrittsrede von 1893 über »das Wesen der architektonischen Schöpfung« gerade von ihr den Ausgangspunkt genommen: »Solch Raumgebilde ist eine Ausstrahlung des in ihm gegenwärtigen Menschen« — schrieb ich — »eine Projektion aus dem Inneren des Subjekts«, um sogleich die schöpferische Tätigkeit in ihre Rechte einzusetzen. Der Mensch trägt ja »die Dominante des Achsensystems, das Höhenlot vom Scheitel an die Sohlen in sich selber«. — »Die Architektur, unsere Raumgestalterin, schafft als ihr Eigenstes, das keine andere Kunst zu leisten vermag, Umschließungen unserer selbst, in denen die senkrechte

Mittelachse nicht körperlich hingestellt wird, sondern leer bleibt, damit sie nur *idealiter* wirke und lediglich als Ort des Subjekts bestimmt sei« — als die Zentralstelle wie des menschlichen Schöpfers auch des lebendigen Bewohners selbst. »Immer ist die Raumumschließung dieses Subjektes die erste Hauptangelegenheit, d. h. die Einfriedigung oder Umwandung nach den Seiten zu, nicht etwa die Bedachung nach oben oder gar die Bezeichnung und Ausbildung des Höhenlotes (in körperlicher Form). Lange mag sich solche Umhegung unter freiem Himmel erheben«.

Was aber sind die beiden, auch von Spengler genannten Dimensionen »Länge und Breite«, wenn er ihnen die Tiefe als dritte Dimension gegenüberstellt? Entweder sind beide zusammen nur eine, nämlich die zweite, die dann allein noch fehlt. Und wir nennen sie gewöhnlich Breitenausdehnungen, reden von Länge nur in einem besonderen Fall — wenn wir nämlich daran entlang sehen oder gar gehen; dann aber verwandeln wir sie durch die sukzessive Auffassung erst in die Länge, d. h. im Vollzuge von einem Ende zum anderen aus der zweiten Dimension in die dritte. Dies geschieht auch ebenso mit der ersten Dimension, durch den Aufstieg in die Höhe, etwa als Wachstumsachse eines Menschen, eines Baumes, den wir dann auch als einen »langen« Kerl, einen »langen« Stamm bezeichnen. So könnte sich unter der »Länge« in dem angegebenen Wortlaut bei Spengler die Vertikalachse verbergen, wenn nicht andere Stellen bewiesen, daß er tatsächlich die beiden Horizontalerstreckungen meint. Und so bliebe als letzte Möglichkeit nur übrig, daß sie auch ihm »in die vierte Dimension geraten« sei, wie wir scherzend von Walzel gesagt. Denken wir aber im Ernst an mathematische Begriffe solcher Art, wie etwa die vierdimensionale Vektoranalyse, so kommen wir zu einem wichtigen Übergang aus dem Reich des Raumes in das der Zeit. Sind die gewohnten drei Dimensionen des Raumes x, y, z, so wählen wir als vierte Größe t (= *tempus*) für die Zeit, als wäre sie ein gleichwertiger Faktor. Dann verbindet sich t in den Transformationen beliebig mit jedem der drei räumlichen Zeichen, und diese Verbindung entscheidet eben die Verwandlung aus der Starrheit simultaner Koexistenz in sukzessiven Vollzug, aus Raumdistanz in Zeitverlauf, aus Ruhe in Bewegung. Wie die erste und die zweite Dimension wird auch die dritte durch solche Gesellung mit t zur »Länge«. Das ist entscheidend für die Lehre vom Rhythmus.

»Nächst dem Höhenlot, dessen lebendiger Träger (das menschliche Subjekt) mit seiner leiblichen Orientierung nach oben und unten, vorn und hinten, links und rechts bestimmend weiterwirkt« — liest man a. a. O. S. 16 bei mir weiter —, »ist die wichtigste Ausdehnung für das eigentliche Raumgebilde vielmehr die Richtung unserer freien Bewegung, also nach vorwärts, und zugleich unseres Blickes durch Ort und Stellung unserer Augen bestimmt, also die Tiefenausdehnung. Ihre Länge bedeutet für das anschauende Subjekt das Maß seiner freien Bewegung im gegebenen Raum (oder seines Anspruchs an solche im entstehenden) so notwendig, wie es gewohnt ist vorwärts zu sehen oder zu gehen« usw.

»Der Mensch fühlt sich«, erklärt Spengler (S. 246), »und das ist der Zustand des wirklichen Wachseins, in einer ihn rings umgebenden Ausgedehntheit. Man braucht diesen Ureindruck des Weltmäßigen nur zu verfolgen, um festzustellen, daß es tatsächlich nur eine wahre Dimension des Raumes gibt, die Richtung nämlich von sich aus in die Ferne, und daß das abstrakte System dreier Dimensionen eine mechanische Vorstellung, keine Tatsache des Lebens ist. Das Tiefenerlebnis, die Richtung in die Ferne, dehnt die Empfindung zur Welt«.

Wie ich 1896 ein eigenes Schriftchen über den »Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde« folgen ließ, in dem eben die Ungleichheit dieser Werte und ihres wechselnden Verhältnisses durchgeführt ward, so fährt auch Spengler an

der vorhin begonnenen Stelle (240) fort. »Die Dreizahl (der Dimensionen, als) koordinierter Faktoren ist von vornherein irreführend. Ohne Zweifel sind im räumlichen Eindruck diese Elemente nicht gleichwertig, geschweige denn gleichartig.« Dann aber heißt es weiter: »Länge und Breite sind sicherlich als Erlebnis eine Einheit, keine Summation. Sie sind, mit Vorsicht gesagt, Form der Empfindung. Sie repräsentieren den urmenschlichen, rein sinnlichen Eindruck. Die Tiefe repräsentiert den Ausdruck, mit ihr beginnt die ‚Welt'. — Diese der Mathematik selbstverständlich ganz fremde Unterscheidung in der Bewertung der dritten Dimension gegenüber den sogenannten beiden anderen liegt auch in der Gegenüberstellung der Begriffe Empfindung und Anschauung. Die Dehnung in die Tiefe verwandelt die erste in die letzte. Erst die Tiefe ist die eigentliche Dimension im wörtlichen Sinne, das Ausdehnende. In ihr ist der Geist aktiv, in den anderen streng passiv«.

Hier aber fehlt ja wieder die Höhe, nach unserer Zählung die erste Dimension, und damit der lebendige Träger, das menschliche Subjekt, von dem allein auch das Erlebnis der Tiefe ausgehen kann, in deren Vollzug wenigstens die Vertikalachse des eigenen Körpers immer darin steckt und im Vorwärtsdringen als Maß der Entfernung vom vorigen Standpunkt her mitgenommen wird, wie es selbst bei rein optischer Aufnahme der Distanz zu deren Einschätzung notwendig mitwirkt. Damit fehlt überhaupt das Bindeglied zwischen den horizontalen Erstreckungen, so wahr auch die Breitenausdehnung von unserem eigenen Mittellot her ihren Ausgang nimmt, nach beiden Seiten. Das heißt also: hier ist nichts Geringeres als die Dominante des ganzen Achsensystems außer acht gelassen, die sich doch im Raumschaffen oder Raumsehen, aktiv erlebend oder passiv empfangend, vorwärts bewegt in einer durchgehenden Richtung. Und nach welcher Seite sich der Vollzug der Bewegung, des Gehens, des Tastens oder des Schauens richtet, dahin kehrt sich auch die Dominante des Ich, in diese Ausdehnung legt sich mit dem Willensimpuls das Gefühl; in diese Richtung erstreckt sich oder ergießt sich das Tiefenerlebnis, das entscheidende, alles übrige mit sich fortreißende Erlebnis der dritten Dimension.

In allem anderen stimmt Spengler mit meinen Beobachtungen von 1896 überein, aus denen ich nur folgende Sätze über den Wert der dritten Dimension noch herausheben möchte. »Sie ist fast ausschließliche Inhaberin des wichtigsten Faktors, unserer Ortsbewegung. Sie erst bringt die Ausdehnung zum unmittelbaren Erleben, zum unleugbaren Gefühl, zum vollen Bewußtsein. Nach welcher Himmelsrichtung wir das Antlitz kehren, da liegt für uns die Welt.« Und das hat für die Entstehung des selbstgeschaffenen Raumgebildes der Architektur ebenso, wie für dessen ästhetische Aufnahme durch das genießende Subjekt entscheidende Bedeutung. Denken wir uns in eine mehrgliedrige Raumkomposition, die wir nicht anders als im Nacheinander erfassen können, wie eine dramatische oder eine musikalische Aufführung, die wir doch auch als Ganzes anerkennen. »Schon der perspektivische Durchblick durch weitere und weitere Raumteile hat diesen Vollzug, wenigstens in der Vorstellung des Betrachters zur Folge: er kann jeden Augenblick mehr und mehr in eine Reihe verschiedener Eindrücke aufgelöst werden, die doch fühlbar in Zusammenhang stehen, einer aus dem anderen sich entwickeln und wieder im Ganzen aufgehen. Die Tiefendimension repräsentiert also auch im menschlichen Raumgebilde die Lebensachse, um die sich das System von inneren Zwecken herumordnet, das der Bau als Einheit zusammenschließt. Hier erfüllt sich das ruhende Dasein der Form (die Gruppen koexistenter Bauglieder, Gewölbjoche u. dgl.) mit Leben, und die Grenzen der Gegenwart scheinen das Unendliche zu streifen. Hier begreifen wir die eigentliche Triebfeder der Kunst, die sich solche Raumgestaltung zur Aufgabe stellt: die psycho-

logische Wurzel der Architektur liegt in der dritten Dimension.« »Die Tiefendimension ist stets Anfang und Endziel ihres Schaffens, wo immer sie ihrem eigensten Wesen getreu bleibt.« — »Gerade im Vordringen der Richtung in die Weite liegt auch der Fortschritt des eigensten Wachstums dieser Kunst (vom Innenraum zur Straßenflucht, zur Platzanlage im Städtebau, zur Parkanlage, zum Landschaftsprospekt) — liegt also gerade der Wert, den sie zu bleibendem Genuß zu bringen trachtet und sie allein zu bieten weiß«, wie keine andere Kunst simultaner Anschauungsform (a. a. O. S. 55—59; vgl. ebenso Grundbegriffe der Kunstwissenschaft 1905, S. 33—41).

Damit hängt denn auch die weitere Frage zusammen, wie kommt in den starren Stillstand des Architekturwerkes, in das feste System des Raumes der zeitliche Verlauf überhaupt hinein? Die Antwort muß lauten: mit der fortschreitenden Bewegung des schöpferischen Subjekts, unter dessen Händen oder nach dessen Willen durch andere Hände es entstand, wie mit der vorwärts dringenden oder rückwärts kehrenden Ortsbewegung des genießenden Subjekts, unter dessen einherschreitendem Gang, einwärts und aufwärts oder abwärts gleitendem Blick sich die Koexistenz der benachbarten Teile in die Sukzession des Empfangens und Verfolgens, des Aufnehmens der Einzelheiten und der Verbindung zu Einheiten sich notwendig vollzieht. Durch diese Zurückversetzung des fertig Dastehenden in den zeitlichen Verlauf der Entstehung des Werkes kommen auch die beiden Gestaltungsprinzipien für sukzessive Aufnahme herein, die wir Richtung und Rhythmus nennen.

Hier haben wir Oswald Spengler willkommenste Beiträge zur Klärung des Verhältnisses zwischen Raum und Zeit zu danken, das selbst einem Kenner der Wortkunst mit ihrer Metrik und Rhythmik wie Walzel und nicht nur mathematisch geschulten Architekten soviel Bedenken und Zweifel verursacht hat. Spengler sagt (S. 176 ff.) mit Entschiedenheit, es sei ein Mißgriff »Raum und Zeit« als morphologisch gleichartiges Größenpaar der messenden Betrachtung zu unterwerfen. Das schließe jedes Verständnis für das wahre Zeitproblem aus. »Was nicht erlebt und gefühlt, was nur gedacht wird, nimmt notwendig räumliche Qualitäten an. Die physikalische und die Kantische Zeit ist eine Linie. Ihre organische Bewegtheit, ihr seelenhafter Gehalt sind in den Formeln und Begriffen verschwunden.« Damit wird es freilich ermöglicht, Raum und Zeit »als Größen derselben Ordnung in funktionale Abhängigkeit voneinander zu bringen«; aber der lebendige Mensch hat bei dem Worte ‚Zeit', in dem was er beim Klang des Wortes wirklich fühlt, ein ganz anderes Erlebnis von durchaus »organischem Charakter«, das zum »toten Raum« im Gegensatz steht. »Damit aber verschwindet die von Kant und allen anderen geglaubte Möglichkeit, die Zeit neben dem Raume einer parallelen erkenntnistheoretischen Erwägung unterwerfen zu können.« Und was weiß Sp. uns über das rätselhafte Wesen des Zeiterlebnisses oder die geheimnisvolle Entstehung unserer Zeitvorstellung selber zu künden? Wir müssen uns erlauben, auch diese Stellen herauszulesen und für unseren Zweck aneinander zu fügen. »Alles Werden besitzt das Merkmal der Richtung, ein unaussprechliches Gefühl (Lebensgefühl), das der Mensch in allen höheren Sprachen durch das Wort ‚Zeit' und die daran sich knüpfenden Probleme geistig zu bannen und — vergeblich — zu deuten versucht hat.« »Wer die Umwelt, wie Goethe, als ein Lebendiges anschaut, das Gewordene als Werden nachfühlt, für den ist die Zeit plötzlich kein Rätsel mehr, kein Begriff, keine Dimension, sondern etwas innerlich Gewisses. Ihr Gerichtetsein, ihre Nichtumkehrbarkeit, ihre Lebendigkeit erscheint als der Sinn dieser Intuition.« »Alles Lebendige besitzt — hier können wir nur wiederholen — Leben, Richtung, Streben, Wollen, eine mit der Sehnsucht aufs tiefste verwandte Bewegtheit, die mit der Bewegung des Physi-

kers nicht das geringste zu tun hat.« »Das Lebendige ist unteilbar und nicht umkehrbar, einmalig, nie zu wiederholen — und in seinem Verlaufe mechanisch völlig unbestimmbar: das alles gehört zur Wesenheit des Schicksals.« Und so erst begreift sich das Verhältnis von Menschenseele und Welt.

»Das Tiefenerlebnis verwirklicht, schafft mit einem Schlage die ausgedehnte Welt, es ordnet mit schicksalhafter Notwendigkeit die Masse der Empfindungen (Breite) durch die lebendige Richtung (Tiefe)« (427).

»Dies Erlebnis ist identisch mit dem Bewußtwerden der eigenen Seele.« Die Innenwelt ist eine Funktion der Außenwelt. Die empirische Seele ist ihrer Gestalt nach, das alter Ego, der Reflex der empirischen Natur. Hier liegt also eine wunderbare Wirkung des Tiefenerlebnisses vor. »Zur Welt gehört die Spiegelung einer Gegenwelt. Auch die empirische Seele hat ihren Raum, ihre Tiefe, ihre Weite. Ein ‚inneres Auge' sieht, ein ‚inneres Ohr' hört. Es gibt eine deutliche Empfindung von einer inneren Ordnung, die wie die äußere das Merkmal der Notwendigkeit trägt, — hier entsteht das ethische Grundproblem von Freiheit und Notwendigkeit. Ihm liegt der Widerspruch zugrunde, zwischen der Seele, die wir haben, fühlen, erleben, und der, welcher wir uns verstandesmäßig bewußt sind. Was wir erkennen ist nur das Seelenbild, gleichsam eine Landschaft im reflektierten Lichte des Tagesbewußtseins. In bedeutenden, ganz innerlichen Momenten des Lebens ist es verschwunden, und der Mensch ist sich seiner Seele und seiner ‚Freiheit' unmittelbar bewußt.«

Aus solcher tiefeindringenden Analyse geht uns wohl auch die Einsicht auf, was das menschliche Raumgebilde als künstlerische Schöpfung bedeutet, welche Erlebnisse äußerer und innerer Schau sich in ihm verquicken mögen, und welchen seelisch-geistigen Inhalt die verschlungenen Wege des Gehens, des Entlangschreitens, des auf und ab, hin und wieder gleitenden Sehens mitsamt ihren Vermittlungen in der Tastregion dem genießenden Besucher zu bieten vermögen. Das bestätigen auch die Beispiele, die Spengler aus der Geschichte der Baukunst zu geben weiß. Da ist zunächst der ägyptische Tempel[1]).

»Für den Ägypter war das über seine Weltform entscheidende Tiefenerlebnis so streng hinsichtlich der Richtung betont, daß der Raum gewissermaßen in steter Verwirklichung begriffen blieb. Das ägyptische Dasein ist das eines Wanderers; sein Ursymbol ist der Weg — das Bild dieses im Bewußtsein andauernden weltschaffenden Aktes. Weg bedeutet zugleich Schicksal und dritte Dimension. Die mächtigen Wandflächen, Säulenreihen, an denen er vorüberführt, repräsentieren Länge und Breite, d. h. die Empfindung, das Fremde, welches das Leben erst zur Welt dehnt. So erlebt der Wanderer den Raum gewissermaßen in seinen noch unvereinigten Elementen (a. a. O. 270). — Das weltbildende Tiefenerlebnis dieser Seele empfängt seinen Gehalt vom Richtungsfaktor selbst: die Tiefe des Raumes als erstarrte Zeit, die Ferne, der Tod, das Schicksal selbst beherrschen den Ausdruck; die bloß sinnlichen Dimensionen der Länge und Breite werden zur begleitenden Fläche, die den Weg des Schicksals einengt und vorschreibt« (286). »Diese Kunst gestattet keine die Spannung der Seele erleichternde Ablenkung«[2]).

»Die ‚altchristlichen Basiliken', im inneren Syrien und in Nordafrika, zeigen die geheimnisvollen Schwingungen eines voll umschlossenen Raumes. Das war der erste starke Eindruck einer neuen Seele (gegenüber dem Baugedanken der Antike).«

---

[1]) Vgl. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 18 ff. 27.

[2]) Außer in den Reliefdarstellungen, bei denen doch die Herrschaft der Vertikalen innerhalb der Horizontalen anerkannt wird, die im Raumgebilde selbst vergessen ward.

»Sobald der germanische Geist diesen basilikalen Typus in Besitz nimmt, beginnt eine wunderbare Veränderung aller Bauelemente nach Lage und Sinn, die strenge Ausbildung abgestufter Seitenschiffe und vor allem des für die Symbolik der Dome so unendlich wichtigen Querschiffes, durch das nach dem Maße der Vierung eine strophische Gliederung des bewegten Rauminneren erzeugt wird (a. a. O. 322)[1].

»In den gotischen Domen geleiten hochgewölbte Schiffe mit ihren Pfeilerreihen vom Portal zur Tiefe des Chores, dem Hochaltar zu (263, 275). Auch der gotische Dom symbolisiert den Weg zu Gott (280).«

Nach diesen Stichproben darf ich bei Spengler wohl überhaupt auf Kenntnis oder Einverständnis schließen.

Damit wäre die Bedeutung des Tiefenerlebnisses im menschlichen Raumgebilde wesentlich geklärt, und nicht allein der einen Dimension, die wir vorzugsweise so benennen. Für die beiden anderen gilt annähernd dasselbe, für die Höhe zumal, wie auch für die Breite, wenn auch in minderer Stärke. Und dies liegt daran: jede Ausdehnung, die der sukzessiven Auffassung unterzogen wird, gewinnt eben dadurch Leben, im Unterschied vom starren Bestande des Systems. Die Ortsbewegung ist der stärkste Faktor, mit dem sie sich verbindet; zunächst kommt ihr die Abtastung; am leichtesten und wandelbarsten vollzieht sich das rein optische Verhalten, vom schwebenden Schweifen zum Stillstand der Schau, der doch niemals der Aktivität entbehrt, solange er in seelischer Dynamik als Erlebnis gespürt wird. Die motorische Kraft entscheidet den Vorrang der Dominante im dreidimensionalen Komplex und löst die Statik der Symmetrie und Proportion in Rhythmus auf.

---

[1]) Vgl. Bd. IX dieser Zeitschrift meinen Vortrag über Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung für den Kongreß der Ästhetiker in Berlin 1913.

Besprechungen.

E. Waldmann, Albrecht Dürers Handzeichnungen. Leipzig, Insel-Verlag, 1918. 57 Seiten Text und 80 Vollbilder.

Der — nunmehr erschienene — 3. Teil von Waldmanns Dürer-Buch bringt dem Titel nach die Handzeichnungen. In der Vorbemerkung des 1. Bandes (S. 8) hieß es, der 3. Band wird »an der Hand vieler Zeichnungen über Dürers Stil« handeln. Dürers Stil und Dürers Zeichnungen: Dürer war kein geborener Maler, wie Grünewald einer war, sondern ein geborener Zeichner, schreibt auch Waldmann (Bd. III S. 38). Nur fügt er hinzu, es sei ungerecht, seine Leistung in der Malerei gering zu schätzen, »besonders angesichts des Allerheiligenbildes«.

Für Waldmanns Stilanalyse bilden aber die Handzeichnungen keineswegs die ausschließliche Grundlage. Reichlich wird der Kupferstich, »das ‚vornehmste' Material des Zeichners«, herangezogen. Und auch der Holzschnitt, der nach einem Wort Wölfflins »unmittelbar auf dem Boden der Handzeichnung steht« (Die Kunst Albrecht Dürers [3] S. 295. S. 302 berücksichtigt die Verschiedenheit). Zu diesen Arten der Schwarz-Weiß-Kunst treten auch noch die Gemälde. Diese Breite der Basis erhöht die Geschlossenheit der stilistischen Betrachtung, läßt aber die Eigenbedeutung der Handzeichnung doch zurücktreten, trotz solch ergiebiger Seiten wie 18, 40 ff., 50, 55 u. a. Daß Waldmann seine Stilbetrachtung nicht ohne Berücksichtigung des Momentes der Entwicklung wie überhaupt des historischen Gesichtspunktes durchführt, braucht nicht besonders betont zu werden. Ausdrücklich sei aber darauf hingewiesen, wie er Technisches, Psychologisches, Formales in den Gesichtspunkt der Entwicklung hineinarbeitet (S. 25 f., 31 f., 37, 50 f., 56 f. u. a.). Was Waldmann an Formanalyse im 3. Band bietet: Das Raumproblem, der Bildraum, Raum und Gestalt, Raum und Landschaft; die Gruppenbildung; Perspektive und Körperbewegung; der Figurenstil; die Form der Monumentalität; das Licht; die Linie u. a. m., das ist reichlich viel, eigentlich zu viel für »ein einfaches und schlichtes Buch über Dürer«. Leser aus dem breiteren Publikum, Laien also, werden sich manchmal etwas schwer tun (z. B. S. 40 ff., 25). Aber wir geben dem Verfasser im Grunde doch recht: selbst Dürer kann nicht ohne weiteres genossen werden, d. h. nicht vom Gemüt, von der Phantasie, vom Gegenstand allein aus, wie die noch immer nachwirkende romantische Auffassung Laien vielfach glauben läßt. Gerade Dürer interessierte sich bei seinen neuen Errungenschaften im ersten Stadium nicht selten sogar zu ausschließlich für das formale Problem (S. 43). In der Enge des Formalen bleibt Waldmann aber nicht stecken. Als letztes, im Sinne der sachlichen Bestimmung wie des persönlichen Urteils, hat er an den Schluß seines Dürer-Buches die Worte gesetzt: »Dürers künstlerischer Stil ist, in den entscheidenden Punkten betrachtet, nie eine reine Formangelegenheit, sondern tief verwurzelt in menschlichen Fragen. Das Wachsen und das Reifwerden seines Stiles bleibt bis zuletzt innig verflochten mit dem Reifwerden seines Charakters« (S. 57; z. v. S. 54, 52 f., 25). Ebenso glücklich ist Waldmanns Stellungnahme zu der Frage nach dem Verhältnis Dürers zur deutschen Gotik und zur italienischen Renaissance. So schreibt er von der Kunstweise Dürers zwischen 1500 und 1505,

wie sie sich spiegelt zum Teil im »Marienleben« und in der »Grünen Passion«, die der Verfasser Dürers Hand zuerkennt: »Das war sein letztes Wort an den Geist des 15. Jahrhunderts, dem er nun Valet sagt, im Bewußtsein dessen, daß er vielleicht sein Bestes und Stärkstes an Kapital, an heimlich versammeltem Schatz, diesem Geist verdankt« (S. 26). In »der Ausdruckskraft der Gotik« sieht Waldmann »die wahren Quellen seiner künstlerischen Kraft« (S. 46; z. v. S. 48). Wir denken von selber hinzu: So rückt Waldmann Dürer unaufdringlich dem Kunstwollen unserer Tage nahe, insofern diese so etwas wie den Geist der Gotik suchen. Aber Waldmann sieht im Werke Dürers auch die Einwirkung Italiens. Er sagt aber nicht, Italien habe Dürer verdorben. Er sagt, Dürer habe sich in Italien das Verständnis für das Problem der Form im Tiefenraum und des menschlichen Körpers, die Kunst der klassischen Bildgestaltung und besonders die monumentale Empfindung und die malerische Anschauung der Welt erobert (S. 8, 14, 10, 29, 38). Und dazu setzt er noch die Erklärung (S. 46), mit all dem gab Italien Dürer nur »die Anregung und die Klarheit über seine Ziele«. Man spürt es, Waldmann ist es um die wurzelechte Eigenkraft Dürers zu tun, wie er sie selbst bei seiner Beschäftigung mit Dürer gefunden hat. Darum wird sein Urteil so lebendig und gewichtig: »Was Dürer aus diesen Anregungen machte, den neuen großen Stil der Graphik, hatten die Italiener selber nicht, lernen und sich erobern mußte Dürer dies alles für sich allein und ganz auf sich gestellt« (S. 46; z. v. 8, 10, 12). Es mag hier die rechte Stelle sein, den etwaigen Eindruck abzuwehren, als wollte das Referat vor allem in dem, was es an Waldmanns Aufstellungen besonders hervorgehoben hat, erstmalige Ergebnisse sehen. Das kann bei dem ausgebildeten Stand der Dürer-Forschung zumal für eine zusammenfassende Darstellung nicht in Frage kommen. Das Wertvolle an Waldmanns Buch liegt für uns (wie es zum Teil oben schon ersichtlich wurde) in der glücklichen Stellungnahme in den Fragen, die Dürers Künstlertyp und den Kern seiner Kunst betreffen und dann in der Art die Frische der sinnlichen Anschauung mit der Schärfe der begrifflichen Abstraktion zu verknüpfen, um das jeweilige Werk dem künstlerischen Genuß zu erschließen. Davon eine Probe. Es ist die Rede von der Federzeichnung »Hl. Familie unter dem Baume« (1511, Lippmann 443): »... Jede Form«, sagt Waldmann, »wird mit den knappsten Mitteln, mit der erschöpfendsten Formel angedeutet, und daher hat jeder Strich den Charakter des Absolut-Notwendigen, Unbedingten. Es ist ein beinahe abstraktes Zeichnen, man findet den Punkt nicht mehr, wo Wahrnehmung und Vorstellung sich trennen. ... Diese Art zu zeichnen, der wegen ihrer Unabhängigkeit vom jedesmaligen Natureindruck eine hohe kalligraphische Schönheit eignet, konnte Dürer wagen, weil er nun alles gelernt hat, was er wissen will, weil der Formenreichtum, den er in seinem Gedächtnis angesammelt hat, so groß ist, daß er ihn nicht mehr im Stiche läßt ... Er weiß das jetzt auswendig und braucht nicht mehr umständlich zu sagen: dies ist, sondern darf kurz behaupten: dies bedeutet« (S. 42). Das Wort: »dies bedeutet« birgt etwas Besonderes in sich: die Spur des Impressionismus. Es ist wohl so, daß Dürer als Zeichner sich doch nicht ganz in das Wort Wölfflins fügt (a. a. O. S. 298): »Dürer sucht die Dinge so zu geben, wie sie sind, nach ihrem ganzen plastischen Inhalt, und nicht wie sie erscheinen.« Auf das Urteil Wölfflins bezieht sich auch Werner Weisbach in seinem Werk über den Impressionismus in der Antike und Neuzeit und bestätigt es von sich aus. Des näheren schreibt er: »In der altdeutschen Malerei fehlten die Vorbedingungen für eine impressionistische Gestaltung von Naturbildern. Die Künstler standen unter einem bestimmten Formenzwange und arbeiteten mit gewissen in der Gotik wurzelnden Vorurteilen die Natur um« (a. a. O. II S. 281). Und an andere Stelle (S. 292) heißt es: »Ein Impressio-

nismus vermag nur dann aufzukommen, wenn die Natur als solche Gegenstand des Interesses und des Studiums ist.« Diesen in negativer und positiver Form erscheinenden »Vorbedingung für eine impressionistische Gestaltung von Naturbildern« gegenüber nimmt Waldmanns Charakteristik eine bestimmte Nuance an, wenn er in Dürer so gern den heimlichen Naturforscher sieht (Bd. II) und schließlich schreibt: »Die beiden Pole, um die sich Dürers Kunst von Anfang an im Gegensatz zur gotischen Weise dreht, sind seine Empfindung für den menschlichen Körper als plastischer Wert auf der einen und sein eigenartiges Landschaftsgefühl . . . auf der anderen Seite« (Bd. III S. 20). Und jetzt nochmals die obengenannte Federzeichnung »Hl. Familie unter dem Baume« und in ihr die Baumkrone mit dem schreitenden Mann darunter. Oder: das Aquarell »Dorf Kalckreuth« (Lippmann 105). Und dazu Waldmanns Worte: ». . . Kein Detail bedeutet für sich allein etwas, jedes ist für sich allein sogar vollkommen interesselos . . . zum Problem des Bildes wird die farbige Luft über den Dingen. Das konnte nur jemand malen, dem die Natur ein Augenerlebnis bedeutete, der ihr ganz unabhängig und absichtslos gegenübertrat« (S. 13 f.).

München. Georg Schwaiger.

Hugo Kehrer, »Zurbarán«. Hugo Schmidt, Verlag München. 1918. Groß-Oktav. 168 Seiten und 87 Tafeln.

Als Gegenstück zu seinem Greco hat Kehrer ein Werk über »Zurbarán« folgen lassen. Nach einem kurzen, einleitenden Vorwort wird die Lebensgeschichte erzählt, werden Voraussetzungen und Anfänge der Kunst des Meisters aufgewiesen. Dem Bonaventura-Zyklus folgt der Stil der dreißiger Jahre, um von seinen reifsten Werken abgelöst zu werden. Dem Spätstil unter dem Einfluß Murillos wird ein besonderes Kapitel gewidmet: in einem letzten Abschnitt wird die Brücke zum 19. Jahrhundert zu Courbet geschlagen.

Die nicht einfache Aufgabe, eine Monographie zu schreiben, beruht auf der Lösung sachlicher Gegensätze. Einmal kommt es darauf an, eine systematische Aufweisung der wesentlichen Bestimmtheiten des als Einheit betrachteten künstlerischen Lebenswerkes zu geben, anderseits hat der Kunsthistoriker die zeitlose Betrachtung aufzugeben, um den Wechsel der künstlerischen Bestimmtheitsbesonderheiten zu verfolgen. Zeitlose systematische und zeitvolle historische Betrachtung bekämpfen sich. Eine andere immanente Schwierigkeit liegt in der Ausgleichung des Einzigen und Allgemeinen. Inwieweit ist es Pflicht des Monographen, losgelöst vom Wechsel der in der Zeit liegenden allgemeinen künstlerischen Gesinnung, einschließlich der durch die Zeit begründeten Wesensformen, sich auf die individuelle Erscheinung des einen Künstlers zu beschränken? Inwieweit darf der Forscher Grundbegriffe, in unserem Fall z. B. »spanischer Barock«, bereits voraussetzen, und inwieweit soll es seine Aufgabe sein, den fraglichen Kunstbegriff zu erfüllen oder zu erweitern?

Die Arbeit Kehrers ist sich dieser Gegensätze, die sich mehr oder weniger in dem Gegensatz künstlerischen Aufbaus und wissenschaftlicher Zergliederung zusammenfassen lassen, wohl bewußt. Es kommt ihm darauf an, die Gesinnung Zurbaráns, die Zeitstimmung, wie er sie auffaßte, die Gestalten, wie der Meister sie sah, lebendig werden zu lassen (S. 73—74): »Wir treten ein in die stille Welt der spanischen Heiligen. Mönche, deren Namen fast nie zu uns gedrungen sind, stehen vor uns wie in einer fürstlichen Ahnengalerie, stehen vor uns lebensgroß in einer fast starren Selbstvergessenheit. Mächtige Folianten, Kelche, das Kruzifix, ihre Attribute halten sie in der Hand, sie lesen oder murmeln feierlich ihre lateinischen

Gebete. Manche haben einen furchtbaren Ernst im Ausdruck, und das Zusammengehaltene der Stimmung setzt uns in tiefes, frommes Staunen. Das ist eine Welt für sich, und der nordisch-germanische Besucher braucht Zeit, um mit jenen Menschen im Bilde in innere Fühlung zu kommen« (S. 73, 74).

Das kunstleibliche Problem wird, soweit es überhaupt vom Kunstseelischen trennbar ist, in eine überzeugende Formel gefaßt, wofür reichliche Beispiele zeugen. Es heißt von Zurbarán: »Von Jugend ab hat er nur eine Aufgabe gekannt, wie die menschliche Einzelgestalt beschaffen sein müsse, um monumental zu erscheinen« (S. 131). Damit wird ein Kennzeichen des Barock genannt, das bei Zubarán seinen besonderen Akzent, die ihm eigene Note, erhält. Oft werden die Einzelerscheinungen, soweit sie sich ähnlich in der Zeit wiederfinden, ihrer fremden Sonderzüge entkleidet und damit wissenschaftlich festgestellt. So geht Kehrer bisweilen auf die Grundbegriffe zurück, um bei dieser sichtenden, vergleichenden Arbeit neue Probleme zu finden, die er später zu lösen gedenkt. So heißt es auf S. 132: »Die Begriffe Bewegung und Masse gelten für diesen Spanier ganz ähnlich wie für den Holländer Rembrandt nur in sehr bedingtem Sinne. Sie passen ebenso schlecht für sie, wie sie gut für den Flamen Rubens passen. Der spanische Barock ist anders als der italienische und germanische, und es muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben, seine besondere Stellung innerhalb der Stilentwicklung des 17. Jahrhunderts zur Anschauung zu bringen.«

Danzig-Langfuhr. Alfred Werner.

Max Deri, Die Malerei im 19. Jahrhundert; Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage. In zwei Bänden. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin 1919. I; 588 Seiten. II; 200 Bildbeispiele.

Das Buch verfolgt verschiedene Ziele. Deri will seine — im siebenten Bande dieser Zeitschrift erschienenen — kunstpsychologischen Untersuchungen durch praktische Anwendung auf einem Teilgebiete des kunstwissenschaftlichen Materials erproben. Hierfür erscheint aber die Beschränkung auf das 19. Jahrhundert und die Malerei — mit nur gelegentlichen Hinweisen auf andere Zeiten und Kunstarten — einigermaßen willkürlich; auch hätte es dazu nicht einer so breiten Ausmalung einer Kunstepoche bedurft. Aber es handelt sich ja — und das ist das zweite Ziel dieses Werkes — gerade um eine Entwicklungsgeschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. Die Erfüllung dieser Aufgabe zeigt jedoch keine Gleichmäßigkeit, denn eine dritte Absicht mischt sich ein: zum Verständnis besonders der jüngsten Kunstströmungen anzuleiten, des Kubismus, Futurismus, Expressionismus usw. Auf diese Weise rasen wir zuerst im D-Zug-Tempo, um später auch bei kleineren Stationen längeren Aufenthalt zu nehmen. Denn noch ein neuer Gesichtspunkt drängt sich vor: der pädagogische. Deri spricht zu seinem Publikum — zu »weitesten Kreisen« —, um zu erziehen, nicht mit der ruhigen Ausgeglichenheit des Psychologen oder Historikers, sondern in der werbenden und warnenden Einstellung des Pädagogen, der stark vereinfacht, um Schwierigkeiten wegzuräumen, der bestimmte Ergebnisse immer wieder unterstreicht, um sie dem Gedächtnis der Leser einzuhämmern usw. Weil aber der Verfasser so verschiedene Ziele in einem einzigen Buche zu verwirklichen trachtet, leidet die Reinheit der Problemsetzungen.

So erscheint mir die Umrahmung des Buches mit einer ganzen Kunsttheorie als unnötiger Ballast. Deri beklagt häufig den Mangel an Anerkennung bei den Fachgenossen, aber diese Durchsetzung einer Kunstpsychologie oder Kunstphilosophie kann doch nicht »volkstümlich« erfolgen, sondern allein im Betriebe der

Wissenschaft. Um ihre Ergebnisse bekümmert sich Deri gar nicht. Lipps, Dessoir, Volkelt u. v. a. werden nicht einmal erwähnt; auch ich glaube in meinen Schriften mich mit den meisten Problemen auseinandergesetzt zu haben, um deren Lösung Deri ringt. Zu seinem eigenen Standpunkt versuchte ich in meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« Stellung zu nehmen. Sollte Deri all jene Forschungsarbeit für so minderwertig halten, daß jede Beachtung unnötig ist, könnte er sich doch der dann gewiß leichten Aufgabe unterziehen, die gegnerischen Auffassungen zu widerlegen. So ist es wenigstens in aller Wissenschaft üblich. Wenn aber unter Mißachtung jeglicher Gemeinschaft jeder allein für sich arbeitet, entsteht als Frucht einer derartigen Freiheit nur ein Chaos. Sachlich bewegt sich Deri — mit dem ihm eigenen Scharfsinn — häufig auf der Bahn zum Richtigen, wobei es interessant zu verfolgen ist, wie er unter der Enge der älteren Ästhetik leidet und ihre Schranken zu durchbrechen trachtet. Ihn behindert aber nicht nur sein extremer Psychologismus, sondern auch die reichlich grobschlächtige Psychologie, deren er sich bedient. Theoretisch schwelgt er immer in »Gefühlen«, während er es im Einzelfall trefflich versteht, von den objektiven Formproblemen des Kunstwerks auszugehen, und von diesen aus nach der einen Richtung den Weg zum Künstlererleben zu finden, nach der anderen zum angemessenen Kunstverhalten. Was Deri den Zugang zu dem systematischen Ursprung der Probleme versperrt, zu ihren wurzelhaften Tiefen, das ist gerade — so paradox es vielleicht klingen mag — seine ganz außerordentliche pädagogische Begabung. Er denkt schon pädagogisch, d. h. in einer schematisch-linearen Vereinfachung, die dem Verständnis sich leicht erschließt; aber diese Vereinfachung ist etwas ganz anderes als letzte Erhellung und Verankerung. Er bleibt auf Hügeln, von denen aus deutliche Überschau möglich ist; so erfreulich es ist, daß er nicht in dunkle, alles verwischende Nebelmassen hinaufsteigt, so gewiß muß Wissenschaft den Kampf aufnehmen und Mittel finden, um die Nebel zu zerreißen. Es ist eben ein Unterschied, ob ich etwa die italienische Renaissance in handlicher Klarheit darstelle, ohne ihre ganze Problematik aufzuwirbeln, oder ob ich sie durchschreitend zu einer Klarheit gelange, die sich dann auf einer ganz anderen Schicht bewegt. Die elegante und oft wunderbar durchsichtige Rationalität der Schaffensweise Deris blendet, und erst hinterher bemerkt man, wie gewandt und sicher Klippen umschifft wurden, und daß sich doch nicht alles so reinlich und glatt einschachteln läßt. Aber pädagogisch ist diese Art zum Teil sogar mustergültig: der Leser wird wahrhaft »eingeführt« und »lernt« viel. Klug, besonnen und vorurteilsfrei würdigt Deri die einzelnen Künstler und Stilstufen; niemals verfällt er der schönrednerischen Phrase, sondern jede Einzelheit wird am Bildbeispiel nachgeprüft. Es ist wirklich ein Vergnügen, diesen knappen, aber inhaltreichen Analysen zu folgen. Wo Werturteile auftreten, herrscht stets das Streben nach sorgsam abwägender Gerechtigkeit, und vor allem wird jede Schätzung oder Ablehnung genau begründet. Nur in zwei Fällen geht das Temperament mit ihm durch: Marées wird leidenschaftlich, geradezu erbittert bekämpft, Hodler enthusiastisch emporgeschraubt. Ferner scheint mir der Entwicklungsrhythmus zu sehr der französischen Malerei entnommen, in der deutschen ergeben sich dann »Ausnahmen«, die aber gerade für diese Kunstweise besonders kennzeichnend sind. Überhaupt kommt die deutsche Malerei etwas zu kurz, obgleich hier und da sogar eine ziemlich kräftige nationale Note angeschlagen wird; die klare Stetigkeit im Ablauf der französischen Kunst liegt jedoch mehr der gliedernden Art Deris. Sein Werk ist zweifellos eine kunstpädagogische Leistung, deren man sich ehrlich freuen darf. Aber diese Freude wird durch einen äußeren — leider sehr wichtigen — Umstand wesentlich getrübt: sind denn die »weitesten Kreise« in der Lage, eine »Einführung« zu bezahlen, die —

ohne alle Teuerungszuschläge des Buchhandels — fünfundsechzig Mark kostet? wobei noch die Abbildungen so jämmerlich unscharf sind, daß man sich wundern muß, wie ein großer Verlag für sie verantwortlich zeichnen kann.

Rostock. Emil Utitz.

Ottomar Wichmann, Platos Lehre von Instinkt und Genie. (Ergänzungshefte der Kantstudien Nr. 40.) Berlin, Reuther und Reichard, 1917. 112 S.

Die Schrift ist eine fleißige philologische Erstlingsarbeit, die eindringliche Beschäftigung mit Platons Werken verrät. Aber man vermißt dabei doch das rechte philosophische Verständnis der platonischen Lehren. Im ersten Teil der Untersuchung, der Platons Teleologie behandelt, war eine genauere Beziehung auf die Ideenlehre notwendig (was z. B. S. 27 f. über die Ideenlehre im Phädon gesagt wird, ist unzureichend), erst dadurch wären die Begriffe des Lebens, des Seelischen, des Zweckes ins rechte Licht gerückt worden. Und wenn Wichmann die Prinzipien platonischer Philosophie schärfer erfaßt hätte, dann wäre er wohl auch vor einer Vermengung allgemeiner griechischer Volksvorstellungen mit den eigenen Ansichten Platons bewahrt geblieben; so aber nimmt er Äußerungen über Göttliches, die stilistisches Beiwerk sind und traditioneller Anschauung sich anpassen, ohne weiteres als ernste Meinungen Platons und gelangt dadurch nicht zu einer richtigen Einschätzung des Gottesbegriffes im platonischen System. Auch die Bedeutung des Mythischen wird nicht nach ihrem philosophischen Sinn gewürdigt, wenn auch S. 33 ff. einige gute Bemerkungen über μῦθος und δόξα gemacht werden.

Der zweite Teil erörtert das eigentliche Thema »Instinkt und Genie«. Aber wer hier neue Aufschlüsse über die platonische Ästhetik erwartet, wird enttäuscht. Wie im ersten Teil, so hat Wichmann auch hier die eigenen Lehren Platons nicht scharf genug herausgearbeitet. Was Platon über das Instinktive sagt, stammt teilweise aus Volksvorstellungen, teilweise ist es auch als Ansicht des historischen Sokrates zu verstehen; derartiges muß natürlich von Platons eigenen Theorien gesondert werden. Den »Ion« schätzt Wichmann doch allzu ernst ein, wenn er auch mit Recht den platonischen Charakter des kleinen Dialogs verficht. Vom Wesen des Genies nach Platon erfahren wir in Wichmanns Darstellung recht wenig; die Eroslehre ist nicht in ihrer vollen Bedeutung erfaßt.

Neue Untersuchungen der platonischen Ästhetik auf Grund der Fortschritte der philologischen wie der philosophischen Platonforschung sind durchaus wünschenswert. Wichmanns Schriftchen weist dafür zwar keinen großen philosophischen Ertrag auf, aber es bietet eine Reihe guter Einzelbeobachtungen, die der Kenner verwerten kann.

Greifswald. Willy Moog.

Schriftenverzeichnis für 1919.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Diez, M., Allgemeine Ästhetik. Neudruck. 180 S. Sammlung Göschen. Nr. 300.

Hamann, R., Ästhetik. 2. Aufl. 133 S. Natur und Geisteswelt. 345. Bdchn.

Müller-Freienfels, R., Persönlichkeit und Weltanschauung. Psychologische Untersuchungen zur Religion, Kunst und Philosophie. Mit 4 Abbildungen im Text und 5 auf Tafeln. XII, 274 S. 8°. Leipzig, Teubner. 7.50 M.

Krieck, E., Philosophie und Dichtung. Die Tat. 11. Jahrg. S. 278—290.

Werner, A., Wissenschaftliche Prinzipien und künstlerische Elemente in der Philosophie. Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten. Heft 54. Langensalza. 27 S.

Otto, E., Zur Grundlegung der Sprachwissenschaft. VII, 155 S. Bielefeld, Velhagen u. Klasing. 4.40 M.

Niuck, J., Sprachkunstlehre. Formen und Normen der Dichtung und Prosa. I. Verskunst. VIII, 123 S. Frauenfeld, Huber & Co. 5 M.

Looser, G., Mommsens Kunst der Darstellung. Studien zu seiner römischen Geschichte. 101 S. 8°. Zürich 1918, Seemann.

Bissing, Fr. W. v., Die Kultur des alten Ägyptens. Mit 58 Abbildungen. 2., verbesserte Aufl. VIII, S. 225. Abbildungen und 88 S. Wissen und Bildung. 121. Bd. 1.25 M.

Koch, M., Deutsche Vergangenheit in deutscher Dichtung (deutsche Renaissance). Rede. 72 S. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Neue Folge. 50. Heft. 6 M.

Bezold, F. v., Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien. VII, 457 S. München, R. Oldenbourg. 18 M.

Burdach, K., Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlagen moderner Bildung und Sprachkunst. 220 S. Berlin 1918. Gebr. Paetel. 7.50 M.

Burckhardt, J., Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. 12. Aufl. besorgt von L. Geiger. 2 Bde. XXX, 334, XI, 372 S. Leipzig, B. Kröner. 21 u. 28 M.

Burckhardt, J., Vorträge. 1844—1887. Im Auftrage der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Herausgeg. von Emil Dürr. 2. Aufl. XIII, 485 S. gr. 8°. Basel 1918. B. Schwabe & Co. 26 M.

Chledowski, C. v., Der Hof von Ferrara. Mit 32 Vollbildern. Übersicht von R. Schapire. 545 S. 2.—4. Taus. gr. 8°. München, G. Müller. 44.50 M.

Schlosser, J., Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. VII. Heft. Die Kunstliteratur des Manierismus. Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil. hist. Klasse. Sitzungsberichte. 192. Bd. 137 S. 2. Abh. Wien, A. Hölder (in Kommiss.).

Michael, Fr., Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland. VI, 110 S. 8°. Leipzig 1918, H. Haessel. 4 M.

Korff, H. A., Voltaire im literarischen Deutschland des 18. Jahrhunderts. XXVI, 494 S. und 497—834 S. 1918. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Neue Folge. Herausgeg. von M. Freiherr v. Waldberg. 10. und 11. Heft. Heidelberg, Carl Winter. 29 M.

Goetz, W., Das Wesen der deutschen Kultur. 51 S. 8°. Darmstadt, O. Reichl. 1.50 M.

Schemann, L., Gobineau und die deutsche Kultur. 4.—6. Aufl. 172 S. 16°. Leipzig, Oldenburg & Co. 3 M.

Literarischer Ratgeber des Dürerbundes. Begründet von F. Avenarius. Geleitet und zum fünften Male bearbeitet von W. Schumann. Bedeutend erweiterte 5. Aufl. XI, 1053 S. Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey. 14 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Röver, H., Kunstanschauung unserer Zeit. 30 S. Hamburg, Freideutscher Jugendverlag. 1.80 M.

Graf, O. M., Die Aufgabe der kommenden Kunst. Die Tat. 11. Jahrg. S. 44—50.

Kayser, R., Der Weg der neuen Dichtung. Das junge Deutschland. 2. Jahrg. S. 109—114.

Däubler, Th., Im Kampfe um die moderne Kunst. 75 S. Tribüne der Kunst und Zeit. 3. Heft. 2.60 M.

Däubler, Th., Der neue Standpunkt. 201 S. 8°. Leipzig, Inselverlag. 3.50 M.

Keim, H. W., Der Expressionismus als Weltanschauung. Das junge Deutschland. 2. Jahrg. S. 171—174.

Edschmid, K., Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. 2. Aufl. 79 S. Tribüne der Kunst und Zeit. 1. Heft. 2.60 M.

Hausenstein, W., Über Expressionismus in der Malerei. 76 S. Tribüne der Kunst und Zeit. 2. Heft. 2.60 M.

Steiner, R., Das Wesen der Künste. Vortrag. 34 S. kl. 8°. Berlin, Philos.-anthroposophischer Verlag. 1.20 M.

Wurm, A., Worauf es bei der Kunst ankommt. Eine leichtfaßliche Einführung in die moderne Malerei, Plastik und Architektur. 112 S. kl. 8°. München, Verlag der Kunstwerkstätten »Ars sacra«, J. Müller. 2.40 M.

Westheim, P., Die Welt als Vorstellung. Ein Weg zur Kunstanschauung. 132 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer. 20 M.

Wache, K., Die Künste, ihr Wesen und Werden. III, 166 S. mit Abbildungen. 8°. Wien, Harbauer. 3.50 M.

Osthaus, K. E., Grundzüge der Stilentwicklung. 69 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Hagener Verlagsanstalt. 12 M.

Bab, J., Die Kategorien des Dramas. Das deutsche Drama. 2. Jahrg. S. 1—8.

Brand, G. K., Zum Problem der Anschaulichkeit in der Poesie. Phil. Dissertation, Würzburg. Berlin. 117 S.

Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. I. Motiv und Wort bei G. Meyrink von H. Sperber. II. Die groteske Gestaltungs-Sprachkunst Chr. Morgensterns von S. Spitzer. 124 S. Leipzig 1918, O. R. Reisland. 4 M.

Hinrichsen, O., Das Pathologische im Drama. Das deutsche Drama. 2. Jahrg. S. 65—74.

Storck, K., Fortschreitende Entwicklung. Zum Tonkünstlerfest in Berlin. Der Türmer. 21. Jahrg. S. 349—353.

Meller, E., Zufall oder Plagiat? Der Türmer. 21. Jahrg. S. 244—248.

3. Kunst und Natur.

Siegel, P., Moderner Volkskunst Zierat. 18 farbige Tafeln. Plauen, Chr. Stoll. 32,5 × 47,5 cm. 30 M.

4. Ästhetischer Eindruck.

Kuhn, W., Experimentelle Untersuchungen über das Tonalitätsgefühl. Beiträge zur Anatomie, Physiologie, Pathologie und Therapie des Ohres, der Nase und des Halses. Bd. XIII. S. 254—278.

Hofmannsthal, H. v., Das Gespräch über Gedichte. 32 S. Hyperionverlag. 36 × 28 cm. Halblederband 85 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Henry, D., Vom Sehen und Bilden. Die weißen Blätter. 6. Jahrg. S. 315—322.

Köchling, Maria, Dichters Werden. Bekenntnisse unserer Schriftsteller. Herausgegeben von M. K. Mit 28 Bildern. VIII, 308 S. 8°. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagshandl. 6.50 M.

Rothenburger, L., Zeichnungen eines Kindes. 15 Abbildungen. Mit einer Einführung von Ad. v. Hildebrand. 10 Tafeln u. VIII S. Text. 31 × 23,5 cm. Frankfurt a. M., F. A. C. Prestel. 10 M.

Rothe, Rich., Aus meinem Zeichenunterrichte. 56 S. mit 31 Abbildungen. Schaffende Arbeit in Kunst und Schule. 83. Beiheft. Leipzig, A. Haase. 2.50 M.

Widmer, J., Von Hodlers letztem Lebensjahr. Mit 4 Kunstdrucktafeln. 48 S. Zürich, Rascher & Cie. 3.50 M.

2. Anfänge der Kunst.

Weule, K., Die Kultur der Kulturlosen. Ein Blick in die Anfänge menschlicher Geistesbetätigung. Mit 3 Tafeln und zahlreichen Abbildungen nach Originalaufnahmen und Zeichnungen von K. Reinke. 8. Aufl. 100 S. Stuttgart, Franckhsche Verlagshandl. 1.50 M.

Schultze, V., Grundriß der christlichen Archäologie. VIII, 159 S. mit 1 Tafel. 8°. München, C. H. Beck. 5 M.

Ebersolt, J., Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines. 8°. 129 S. 2 Tafeln. Paris, E. Leroux, 1917.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Cohn, A. W., Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft. Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1. Jahrg. S. 351 bis 360.

Grunsky, K., Musikästhetik. Neudruck. 178 S. Sammlung Göschen. Nr. 344.

Hanslick, E., Vom Musikalisch-Schönen. 12. Aufl. IX, 174 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 M.

Gennrich, Fr., Musikwissenschaft und romanische Philologie. III, 54 S. Halle 1918, M. Niemeyer. 3 M.

Reger, M., Beiträge zur Modulationslehre. 12. Aufl. 52 S. Leipzig, C. F. Kahnt. 1.50 M.

Moser, H. J., Die harmonischen Funktionen in der tonalen Kadenz. Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1. Jahrg., S. 515—523.

S c h r e y e r, J., Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkompositionen. 4., vollständig umgearbeitete Auflage der Schrift »Von Bach bis Wagner«. VIII, 168 S. und 62 S. Musikbeilage. gr. 8°. Leipzig, C. Merseburger. 8 M.

M o s e r, H. J., Zur Rhythmik der altdeutschen Volksweisen. Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1. Jahrg. S. 225—252.

W e i ß, O., Geschichte der Musik. IV, 18 S. Altenburg, A. Tittel. 1 M.

B a n d, E., Zur Entwicklungsgeschichte des modernen Orchesters. Auers Schriften für musikalische Bildung. 3. Heft. kl. 8°. Stuttgart, A. Auer. 0.60 M.

S t e i n i t z e r, M., Zur Entwicklungsgeschichte des Melodramas und Mimodramas. Mit 8 Bildern und 2 Notenbeilagen. VII, 74 S. Die Musik. 35. Bd. Leipzig, C. F. W. Siegel. 2 M.

N i e m a n n, W., Die Virginalmusik. 48 S. Breitkopf u. Härtels Musikbücher. 2 M.

M i l l e n k o v i c h - M o r o l d, M. v., Die österreichische Tonkunst. Österreichische Bücherei. 10. Bdchn. 84 S.

S c h e l l e n b e r g, E. L., Bach, der Mystiker. Der Türmer. 21. Jahrg. S. 256—260.

M a r x, A. B., Über Tondichter und Tonkunst. Aufsätze. I. Bd. Tondichter. 1. Abteilung (Bach, Händel, Gluck). 74 S. 2. Abteilung (Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini). 110 S. Schriften über Musik und Musiker. Hildburghausen, Gadow & Sohn. Je 2 M.

P f o r d t e n, H., Frh. v., Mozart. Mit einem Porträt. 2., durchgesehene Aufl. VIII, 142 S. Wissen und Bildung. 41. Bd. 1.25 M.

H i r s c h b e r g, C., Carl Loewes Instrumentalwerk. Eine Monographie. 139 S. Schriften über Musik und Musiker. Herausgegeben von L. Hirschberg. 4. Bd. gr. 8°. Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn. 4 M.

L i e t z m a n n, B., Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. 1. und 2. Bd. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Je 12 M.

H i r s c h b e r g, L., Richard Wagners Beethoven-Brevier. Zusammengestellt. 120 S. Schriften über Musik und Musiker. 3. Bd. Hildburghausen, Gadow & Sohn. 2.50 M.

D e c s e y, E., Hugo Wolff. Das Leben und das Lied. Gänzlich neu bearbeitet. 3.—6. Aufl. 198 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Löffler. 6 M.

S p e c h t, R., Gustav Mahler. 5.—8. Aufl. 296 S. gr. 8°. Berlin 1918, Schuster & Löffler. 8 M.

P r e t z s c h, P., Zur Musik Siegfried Wagners. Bayreuther Blätter. 42. Jahrg. S. 88—96.

M a r s o p, P., Friedrich Klose. Deutscher Wille. 32. Jahrg. S. 10—11.

N i e m a n n, W., Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. 1.—8. Aufl. 245 S. 8°. Berlin, Schuster & Löffler. 6 M.

E i s e n m a n n, A., Das Musikstudium. G r u n s k y, K., Das Klavierspiel. Auers Schriften für musikalische Bildung. 1. Heft. 40 S. Stuttgart, Auer. 0.60 M.

W e i n g a r t n e r, F., Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. 2. Bd. Schubert und Schumann. V, 114 S. Musikbücher. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5 M.

S t o r c k, K., Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 14.—16. vermehrte Aufl. VII, 472 S. kl. 8°. Stuttgart, Muthsche Verlagsh. 5.50 M.

A l t m a n n, W., Führer durch die einaktigen Opern, Operetten und Singspiele des Verlags Ed. Bote und G. Bock. 84 S. 8°. Berlin, Ed. Bote u. G. Bock. 2 M.

B ü l o w, H. v., Ausgewählte Briefe. Volksausgabe. Herausgeg. von M. v. Bülow. XVI, 600 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 M.

Rosenthal, F., Eine neue Bühnenform. Alfred Bernaus Ringbühne. Der Merker. X. Jahrg. S. 310—316.

Berger, L., Zu einer Shakespeare-Inszenierung. Das junge Deutschland. 2. Jahrg. S. 260—264.

Romagnoli, E., Il teatro greco. XI, 406 S. 8°. Milano, Treves, 1918.

Romagnoli, E., Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco. 253 S. 8°. Bologna, Zanichelli.

Flickinger, R. C., The greek theater and its drama. XXVIII, 358 S. 8°. Chicago-Univ. 1918.

Ratislav, J. K., Kotzebue und das Burgtheater. Der Merker. X. Jahrg. S. 319—324.

Specht, R., Das Wiener Operntheater. Von Dingelstedt bis Schalk und Strauß. Erinnerung aus 50 Jahren. 126 S. und Abbildungen. gr. 8°. Wien, P. Knepler. 8 M.

Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des deutschen Theaters. Herausgeg. von E. Stern und H. Herald. Eingeleitet von H. v. Hofmannsthal. 4. Taus. 208 S. mit Abbildungen. Berlin 1918. Dr. Eysler & Co. 6 M.

Mehler, E., Regiebücher zu den Inszenierungen Hans Pfitzners, besorgt u. herausgegeben. Nr. 3. Der arme Heinrich. Vollständiges Regiebuch. VII, 46 S. mit Figuren. Leipzig, M. Brockhaus. 3 M.

Marsop, P., Zur Inszenierung des Palestrina. Der Merker. X. Jahrg. S. 275—281.

Krauß, R., Modernes Schauspielbuch. Ein Führer durch den deutschen Theaterspielplan der neueren Zeit. 4., völlig neu bearbeitete Auflage. 424 S. kl. 8°. Stuttgart, Muthsche Verlagsh. 5.50 M.

Winds, A., Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterien- zum Kammerspiel. 284 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Löffler. 8 M.

Walden, H., Franz Moor. Eine Studie. 81 S. mit Bildern. 8°. Wien 1918. Amalthea-Verlagsbuchh. 4.50 M.

Nikolaus, P., Tänzerinnen. Mit 32 Abbildungen und 4 farbigen Zeichnungen von E. Stern. 89 S. kl. 8°. München, Delphinverlag. 5 M.

Török, A., Tanzabende. Kritische Monographien. Mit 16 Tanzszenenbildern (Tafeln). 32 S. kl. 8°. Wien, Verlag »der Merkur«. 4 M.

Otten, M., Der Filmschauspieler. Der Weg zum Film. 1. Band. Berlin, Verlag der Lichtbildbühne. 4.50 M.

Mack, M., Wie komme ich zum Film? (Film und Bühne.) 123 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, Reinh. Kühn. 2.50 M.

Köper, J., und Brepohl, W., Vorschläge zu einem Reformkino. 3. Aufl. II, 12 S. Nassau. 1 M.

Das Kinojahrbuch 1919. Herausgeg. von Hans Richter. 166 S. kl. 8°. Berlin, A. Herm. Richter. 2.50 M.

Guttmann, Variété. Beiträge zur Psychologie des Pöbels. 95 S. kl. 8°. Wien, Deutsch-österr. Verlag. 4 M.

4. Wortkunst.

Kralik, R. v., Die Weltliteratur im Lichte der Weltkirche. 332 S. kl. 8°. Innsbruck, Verlagsanstalt Tyrolia. 4.40 M.

Bab, J., Der Wille zum Drama. Neue Folge der Wege zum Drama. Deutsches Dramenjahr 1911—1918. 426 S. 8°. Berlin, Österheld & Co. 12 M.

Busse, B., Das Drama. I. Von der Antike zum französischen Klassizismus. 2. Aufl. Natur und Geisteswelt. 132 S. Mit 13 Abbildungen. 287. Bdch. 1.60 M.

Creizenach, W., Geschichte des neueren Dramas. 2. Band. Renaissance und Reformation. 1. Teil. 2, vermehrte und verbesserte Aufl. XVII, 581 S. gr. 8°. Halle 1918. M. Niemeyer.

Vogt & Koch, Geschichte der neueren Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 4., neu bearbeitete und vermehrte Aufl. (3 Bde.) 1. Bd. XII, 370 S. Leipzig, Bibliogr. Institut. 22 M.

Storck, K., Deutsche Literaturgeschichte. 8., vermehrte Aufl. XII, 654 S. Stuttgart, Muthsche Verlagshandl. 7 M.

Scherrer, M., Kampf und Krieg im deutschen Drama von Gottsched bis Kleist. Zur Form- und Sprachgeschichte der dramatischen Dichtung. VII, 428 S. gr. 8°. Zürich, Rascher & Cie. 8 M.

Scherillo, M., Le origini e lo svolgimento della letteratura italiana. I. Le origini (Dante, Petrarca, Bocaccio). XVI, 686 S. 16°. Milano, Hoepli.

Palagi, B., Giulio Cesare nella poesia drammatica, italiana e straniera. XX, 200 S. 8°. Lucca, Baroni.

Fundenburg, G. B., Feudal France in the french epic. A study of feudal french institutions in history and poetry. 121 S. 8°. Princeton, Univ. Press, 1918.

Oldenberg, H., Zur Geschichte des altindischen Erzählungsstiles. Nachrichten von der Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen. Berlin, Weidmannsche Buchhandl. S. 61—94.

Messer, W. St., The dream in Homer and greek Tragedy. VIII, 105 S. 8°. Neuyork, Lemcke & Buechner, 1918.

Heinze, R., Die lyrischen Verse des Horaz. Bericht über die Verhandlung der sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse. 70. Bd. 4. Heft. 91 S. Leipzig, B. G. Teubner. 2.80 M.

Singer, T., Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. 29 S. Berlin, Akademie d. Wissensch. Georg Reimer in Kommiss. 1.50 M.

Dante Alighieri, La divina commedia. Vollständiger Text. Mit Erläuterungen. Grammatik, Glossar und 7 Tafeln. Herausgeg. von R. Olschki. XVIII, 640 S. 8°. Heidelberg, J. Groos. 12 M.

Münz, B., Shakespeare als Philosoph. III, 105 S. gr. 8°. Halle 1918, M. Niemeyer. 3.60 M.

Delius, R. v., Brockes und die lyrische Form. Die literarische Gesellschaft. 5. Jahrg. S. 286—291.

Tribolet, H., Wielands Verhältnis zu Ariost und Tasso. Sprache und Dichtung. 22. Heft. 108 S. Bern, A. Franke. 10 M.

Traumann, E., Goethes Faust. Nach Entstehung und Inhalt erklärt. In 2 Bdn. 1. Bd. XXII, 456 S. 8°. München, C. H. Beck. 12.50 M.

Schwebsch, G., Goethe und Wagner. Bayreuther Blätter. 42. Jahrg. S. 105—129. S. 149—184.

Goethe-Handbuch. In Verb. mit H. Bieler herausgegeben von J. Zeitler. 3. Bd. IV, 660 S. gr. 8°. Stuttgart, J. B. Metzler. 17 M.

Floeck, O., Skizzen und Studienköpfe. Beiträge zur Geschichte des deutschen Dramas seit Goethe. VI, 515 S. Innsbruck, Verlagsanstalt Tyrolia. 12 M.

Michel, W., Bemerkungen über Hölderlins Sprache. Die literarische Gesellschaft. 5. Jahrg. S. 33—36.

Grolman, A. v., Fr. Hölderlins Hyperion. Stilkritische Studien zu dem Problem der Entwicklung dichterischer Ausdrucksformen. 94 S. gr. 8°. Karlsruhe, C. F. Müller. 5.50 M.

Ranegger, F., Die Quellen von Eichendorffs literarhistorischen Schriften. Der Gral. 13. Jahrg. S. 364—369. S. 407—417. S. 452—462. S. 504—510.

Jordan, W., Sechs Aufsätze zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages. (Von P. Vogt, E. Keller, J. Ziehen, E. Prigge, Fr. Violet und E. Zabel.) Mit einem Bildnis. IV, 148 S. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. 4 M.

Mörike, E. und M. v. Schwind, Briefwechsel. Herausgegeben von H. W. Rath. VII, 212 S. 8°. Stuttgart, Hoffmann. 6 M.

Bahr, H., Adalbert Stifter. Eine Entdeckung. 1. Bd. 48 S. Wien, Amalthea-Bücherei. 4 M.

Arx, W. v., Gottfried Keller. 72 S. Basel.

Frey, A., Allerhand von Gottfried Keller. Deutsche Rundschau. 178. Bd. S. 94 bis 104.

Hochdorf, M., Zum geistigen Bilde Gottfried Kellers. Mit Bildnis. 98 S. Amalthea-Bücherei. 5. Bd. 4 M.

Leitzmann, H., Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der »Sieben Legenden« und einem Anhang herausgegeben. LVI, 174 S. Halle, M. Niemeyer.

Storck, K., Gottfried Keller im Briefwechsel mit Paul Heyse. Der Türmer. 21. Jahrg. S. 340—345.

Schulze-Berghof, P., Zeitgedanken zu Ibsens Peer Gynt. Eine neue vollständige Auslegung der Dichtung. 94 S. Leipzig, Oldenburg & Co. 3 M.

Eckart, D., Einführung in Ibsens Peer Gynt und in Griegs Musik zu der Dichtung. 15 S. Wolfratshausen, Hoheneichen-Verlag. 0.50 M.

Wolfram, E., Der Mensch August Strindberg im Spiegel seiner Werke und das Problem seines Lebens als Zeitproblem. Das Reich. 4. Jahrg. Buch 2. S. 177 bis 196.

Maync, H., Detlev v. Liliencron, der Mann und sein Werk. Deutsche Rundschau. 178. Bd. S. 346—370.

Vieweger, E., Frank Wedekind und sein Werk. Einführung in das Leben und Werk eines Vielbefehdeten unter Anlehnung an die Literatur. 30 S. Chemnitz, Selbstverlag. 0.90 M.

Huebner, M., Ein Vorläufer von Wedekinds Drama »Musik«. Die literarische Gesellschaft. 5. Jahrg. S. 107—111.

Borchardt, R., Rede über Hofmannsthal. 2. Aufl. 86 S. gr. 8°. Berlin, Hyperion-verlag. 3 M.

Faesi, R., Rainer Maria Rilke. 74 S. Amalthea-Bücherei. 3. Bd. Wien, Amalthea-Verlag. 4 M.

Schmid, A., Eine Lanze für K. May. 95 S. gr. 8°. Radebeul 1918. Karl May-Verlag. 2.50 M.

Storck, K., Quickborn. Der Türmer. 21. Jahrg. S 154—158.

Bräutigam, S., Wilhelm Schaer, der niedersächsische Dichter. Biographische Studie. 111 S. und 1 Bildnis. 8°. Berlin, Oldenburg & Co. 2.50 M.

Röthlisberger, B., Das Kind in der neueren erzählenden Literatur der deutschen Schweiz. 147 S. 21. Heft von »Sprache und Dichtung«. Herausgeg. von H. Maync und L. Singer. Bern, A. Franke. 6 Fr.

Frey, A., Schweizer Dichter. 2., durchgesehene Aufl. 126. Bd. 164 S. Wissenschaft und Bildung. 1.25 M.

Korrodi, E., Schweizerische Literaturbriefe. XI, 94 S. Frauenfeld, Huber & Co. 5.50 M.

Brereton, Ch., The poetry of Laurence Binyon. The quarterly Review. S. 135 bis 152.

Curtius, E. R., Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich. 277 S. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer. 15 M.

5. Raumkunst.

Behrendt, W. C., Neue Aufgaben der Baukunst. Der Aufbau. Herausgeg. von C. Haußmann. 6. Heft. 27 S. Stuttgart, Deutsche Verlagsgesellschaft. 1 M.

Eicken, H., Der Baustil. Grundlegung zur Erkenntnis der Raumkunst. 163 S. mit Abbildungen und Tafeln. gr. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 10 M.

Grünwedel, A., Buddhistische Kunst in Indien. 2. Aufl. Mit 102 Abbildungen. XV, 213 S. Handbücher der staatl. Museen zu Berlin. Berlin, G. Reimer. 6 M.

Strzygowski, J., Die Baukunst der Armenier in Europa. Ergebnisse einer vom kunsthistorischen Institut der Univers. Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise. Mit 828 Abbildungen und einer Karte. 2 Bde. XII, 888 S. Arbeiten d. kunsthistorischen Instituts d. Univers. Wien. 9. und 10. Bd. 200 M.

Diez, E., Churasanische Baudenkmäler. 1. Bd. Mit 5 farbigen und 36 schwarzen Lichtdrucktafeln, sowie 40 Textbildern. Arbeiten des kunsthistorischen Instituts d. Univers. Wien. 7. Bd. XI, 116 S. Berlin, Dietrich Reimer. 60 M.

Swoboda, K. M., Römische und romanische Paläste. Eine architekturgeschichtl. Untersuchung. 279 S. Mit 100 Abbildungen und 16 Tafeln. Wien, A. Schroll & Co. 28 M.

Hoffmann, P. Th., Geheimnisse der Gotik. Deutscher Wille. 32. Jahrg. S. 150 bis 153.

Worringer, W., Formprobleme der Gotik. Mit 25 Tafeln. 5. Aufl. XI, 127 S. gr. 8°. München, Piper & Co. 12 M.

Schmarsow, A., Kompositionsgesetze frühgotischer Glasgemälde. 122 S. Abhandlung der sächs. Gesellschaft d. Wissensch. Phil.-hist. Klasse. 36. Bd. Nr. 3. Leipzig, Teubner. 4.80 M.

Schrader, H., Kalkar. Seine Geschichte und Kunstschätze. 119 S. Cleve 1918. F. Boß We. 2 M.

Lauterbach, A., Warschau. Berühmte Kunststätten. 66. Bd. VIII, 199 S. Mit 146 Abbildungen. Leipzig, A. Seemann. 6 M.

Richter, A., Löwen, eine Perle Brabants. 62 S. Mit Abbildungen. 8°. Weinböhla 1918, Verlag Aurora (K. Martin). 3.50 M.

Tietze, H., Wien. Berühmte Kunststätten. VII, 324 S. Mit 154 Abbildungen. Bd. 67. Leipzig, E. A. Seemann. 6 M.

Baltzer, J. u. Bruns, F., Die Kirchen zu Alt-Lübeck. Der Dom. Die Bau- und Kunstdenkmäler der freien Hansestadt Lübeck. Herausgeg. von der Baubehörde. 3. Bd. I. Teil. 304 S. Lex. 8°. Mit Abbildungen und Tafeln. Lübeck, B. Nöhring. 16 M.

Abele, E., Der Dom zu Freising. Ein Führer durch seine Monumente und Kunstschätze nebst Abriß der Baugeschichte. 96 S. Mit 48 Abbildungen. Freising, F. P. Datterer & Cie. 3.50 M.

Schultz, F. T., Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Mit zahlreichen Abbildungen und photographischen Aufnahmen. 13. Lfg. S. 557—604. Lex. 8°. Wien, Gerlach & Wiedling. 5 M.

Keil, H., Mainzer Ornamentik. Die Stilwandlung im 18. Jahrhundert. XII, 123 S. Mit 21 Tafeln. Beiträge zur Kunstgeschichte Hessens und des Rhein-Main-Gebietes, herausgeg. von Chr. Rauch. Marburg, Elwertsche Verlagshandl. 12.50 M.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen. 4. Bd. Kreis Marienburg. 1. Die Städte Neuteich und Tiegenhof und die ländlichen Ortschaften. Mit 472 Textbildern und 31 Beilagen. VII, 388 S. Mit farbiger Karte, 30,5 × 23,5 cm. Danzig, A. W. Kafemann in Kommiss. 16.50 M.

Musée du Louvre. Département des antiquités grecques et romaines. Catalogue sommaire des marbres antiques (par Et. Michon). 200 S. 16°. Paris, S. Braun.

Lantier, R., Inventaire des monuments sculptés préchrétiens de la Péninsule Ibérique. I. Partie: Lusitianie. Conventus emeritensis. 47 S. 8°. Paris, E. de Boccard, Alph. Picard, 1918.

Alex. Schnütgen zum Gedächtnis. 50 S. Mit 36 Abbildungen und einem Bildnis. Lex. 8°. S.-A. aus der Zeitschrift für christliche Kunst. Düsseldorf, L. Schwann.

Heise, C. G., Die Sammlung des Freiherrn Aug. v. d. Heydt, Elberfeld. Ausgewählte Werke der Kunst der Gegenwart. Herausgeg. und eingeleitet. XXVII, 46 S. Mit 50 Tafeln. Lex. 8°. Leipzig, K. Wolff. 50 M.

Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege. Herausgeg. von M. Dvořák. 11. Bd. Mit 11 Tafeln und 134 Abbildungen. Wien 1917, W. Schroll & Co. 22 M.

Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen. Herausgeg. von W. v. Bode usw. 39. Bd. Beiheft. III, 139 S. Mit Abbildungen. Berlin, G. Grote. 16 M.

Chase, G. H., Museum of fine arts, Boston. Catalogue of Arretine Pottery. Mit 2 Figuren und 30 Tafeln. X u. 112 S. 4°. Boston-Newyork, Haughton Mifflin Company, 1916.

Graesse, J. und Jaenicke, E., Führer für Sammler von Porzellan und Fayence, Steinzeug, Steingut usw. Vollständig umgearbeitete, vermehrte Aufl. und mit wissenschaftl. Belegen, Erläuterungen und Register ausgestattet von E. Zimmermann. VIII, 384 S. Mit Figuren. 8°. Berlin, R. C. Schmidt & Co. 12 M.

Stückelberg, E. A., Der Münzsammler. Ein Handbuch für Kenner und Anfänger. 2., verbesserte und vermehrte Aufl. Mit über 200 Originalabbildungen. XII, 260 S. 8°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 16 M.

Die Schausammlung des Münzkabinetts im Kaiser-Friedrich-Museum. Eine Münzgeschichte der europäischen Staaten. Unter Mitwirkung von Dressel, Regling und Nützel verfaßt von J. Menadier. Führer durch die staatlichen Museen zu Berlin. (Herausgeg. von der Generalverwaltung.) 572 S. kl. 8°. Berlin, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 5 M.

6. Bildkunst.

Frimmel, Th. v., Studien und Skizzen zur Gemäldekunde. 4. Bd. 5. u. 6. Aufl. S. 61—76. Mit 1 Abbildung und 8 Tafeln. Lex. 8°. Wien, Gerold & Co. in Kommiss. 4 M.

Schröter, Abriß der Kunstgeschichte. 24 S. Braunschweig, H. Wollermann. 0.35 M.

Hoppin, J. C., A Handbook of Attic red-figured vases. 472 S. 8°. Cambridge (Mass.), Harvard Univ.

Beazley, J. D., Attic red-figured vases in American Museums. 4°. Oxford. Press.

Pellizzari, A., I Trattati attorno le Arti figurative in Italia e nella Peninsola

iberica dall' antichità classica al Rinascimento, Vol. I, Dall ant. classica al Secolo XIII. Neapel, Perrella, 1915.

Wulff, O., Altchristliche und byzantische Kunst. I. Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des 1. Jahrtausends. VI, 360 S. Mit 313 Abbildungen und 20 Tafeln. 7. Taus. 32.75 M.

Burger, F., Schmitz, H., Beth, J., Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zu Ende der Renaissance. I. Allgemeiner Teil. Böhmen und die österreichisch-bayrischen Lande bis 1450 von F. Burger. VII, 228 S. Mit 276 Abbildungen und 19 Tafeln. 6.—10. Taus. Handbuch der Kunstwissenschaft. Neubabelsberg, Akad. Verlags-Ges. Athenaion. 22 M.

Dürer, Das Heilandskind nach Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers. Ausgewählt und mit begleitendem Text von G. Stuhlfauth. 22 S. Mit 9 Tafeln. Lex. 8°. Potsdam 1918, Stiftungsverlag. 5.40 M.

Kehrer, H., Matth. Grünewald. Das Wunder des Isenheimer Altars. Mit 52 Abbildungen, eingel. und gewählt. 64 S. 8°. München, H. Schmidt. 2.80 M.

Neuwirth, J., Bildende Kunst in Österreich. II. Von der Renaissance bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. 96 S. Österr. Bücherei. 8. Bdchn.

Rolland, R., Michelangelo. Herausgeg. von W. Herzog. XII, 242 S. Mit Tafeln. gr. 8°. Frankfurt a. M., Liter. Anstalt Rütten & Loening.

Michelangelo, Des Meisters Werke und seine Lebensgeschichte. Herausgeg. von A. Semrau. Mit 20 Bilderbeilagen. 11.—15. Taus. 375 S. Berlin, W. Borngräber. 10 M.

Neumann, C., Aus der Werkstatt Rembrandts. VIII, 166 S. Mit Abbildungen und Tafeln. Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen. Herausgeg. von C. Neumann und K. Lohmeyer. 3. Bd. Lex. 8°. Heidelberg, C. Winter. 22.70 M.

Rembrandt, Zeichnungen, in den Originalfarben nachgebildet durch Emrik & Binger in Haarlem. I. Folge. 3. Lfg. 125 fl.

Rembrandts Erzählungen. Mit etwa 70 Abbildungen, eingel. und ausgewählt von E. W. Bredt. 89 S. München, H. Schmidt. 2.80 M.

Hundertfünfzig Jahre deutsche Kunst (1650—1800). 76 Bildtafeln mit einer Einführung von W. Hausenstein. 39 S. Lex. 8°. Berlin, Hyperionverlag. 36 M.

Swarzenski, G., Grisebach, A., Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. I. Einführung in die moderne Kunst. Von F. Burger. VII, 136 S. Mit Abbildungen und 6 Tafeln. Handbuch für Kunstwissensch. Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellsch. Athenaion. 14.—16. Taus. 9.80 M.

Eugène Delacroix, Fragmente einer Selbstbiographie. Baudelaire über Delacroix. Aus dem Französischen übertragen von H. Graber. Mit 2 Bildnissen. 114 S. Dokumente zur neueren Kunst. 2. Bd. Basel, B. Schwabe & Co. 12 M.

Daumier, H., Recht und Gericht. 40 Steindrucke. Mit einer Einleitung von E. Waldmann. 43 × 30 cm. Berlin, Hyperionverlag. 65 M.

Rümann, A., Daumier als Illustrator. Drei Jahrzehnte französisches Bürgertum. Mit 150 Abbildungen. VIII, 112 S. 31 × 23 cm. München, Delphin-Verlag. 12 M.

Goncourt, E. u. J. de, Gavarni. Der Mensch und das Werk. (Übertragen von St. Strizek.) 2 Bde. Mit 107 ganzseit. und 36 Textillustr. 263 und 189 S. gr. 8°. Berlin, Hyperionverlag. 26 M.

Rethel, A., Handzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett zu Dresden. Herausgegeben von Wold. v. Seidlitz. 6. Lfg. Mit 5 Tafeln. 59,5 × 44 cm. Berlin 1918. J. Bard. Einzellfg. 25 M.

Scheffler, K., Menzel. Der Mensch und das Werk. 5.—7. Taus. 219 S. Mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 25 M.

Frey, A., Albert Welti. Mit 7 farbigen Illustrationen. 47 S. Zürich, Rascher & Cie. 5.80 M.

Wichner, J., Der Schweizer Maler Max Buri. Werk und Wesen. Mit 5 Incavogravüren auf Tafeln. 49 S. Zürich, Rascher & Cie. 5.80 M.

Steinberg, S., F. Hodler: Ein Platoniker der Kunst. Ein Versuch. 31 S. Mit 24 S. Abbildungen. Zürich, Rascher & Cie. 5.80 M.

Schweizerisches Künstlerbuch. Mit einem Geleitwort von K. Falke. VIII, 262 S. Mit 45 Tafeln. 8°. Zürich, Rascher & Cie. 14 M.

Steinhausen, W., Augenblick und Ewigkeit. 16 Bilder mit einem Geleitwort des Künstlers und einer Einführung von J. A. Beringer. 1 Bild und 14 Tafeln. Berlin, Furche-Verlag. 6 M.

Storck, K., Moderne Wandmalerei. Der Türmer. 22. Jahrg. 12. Heft. S. 252 bis 256.

Jeske, R., Gustav Wimmer, ein deutscher Maler. 32 S. Stettin, Fischer u. Schmidt. 0.50 M.

Dieffenbacher, J., Die alemannische Malersippe Dürr. Eine kunstpsychologische Studie. Mit 110 Abbildungen. III, 93 u. XIV S. Freiburg i. Br., Breisgauerverein Schauinsland. 7 M.

Das politische Plakat. Herausgeg. im amtl. Auftrage. 49 S. Mit 22 zum Teil farbigen Tafeln. gr. 8°. Charlottenburg, Verlag »Das Plakat«. 3 M.

Weise, O., Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Natur und Geisteswelt. Nr. 4. Mit 28 Abbildungen. 127 S. 4., verbesserte Aufl.

Gottschalk, P., Die Buchkunst Gutenbergs und Schöffers. Mit einem einleitenden Versuch über die Entwicklung der Buchkunst. Mit 8 Tafeln, mit 18 Blatt Erklärungen, 15 S. Text. 46 × 33,5 cm. Berlin, P. Gottschalk. 40 M.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Schumacher, F., Fragen der Volkskultur. Die literarische Gesellschaft. 5. Jahrg. 9—18. 37—42. 68—73. 107—111. 137—144.

Lüthgen, E., Die Aufgabe der Kunst und des kunstgeschichtlichen Hochschulunterrichts. 55 S. Bonn und Leipzig, K. Schroeder.

Loos, A., Richtlinien für ein Kunstamt. 11 S. Wien, R. Lanyi. 0.50 M.

Kohne, G., Kultur, Kunst, Ethos. Der Türmer. 21. Jahrg. S. 336—340.

Lienhard, Fr., Wie machen wir Kunst und Philosophie nutzbar zur inneren Weiterbildung der Jugend? Vortrag. 8 S. Neuland-Hefte. 2. Heft. Eisenach, Neuland-Verlag.

Rein, W., Kunst, Politik, Pädagogik. Ges. Aufs. 1. Bd.: Kunst. 2. Aufl. IV, 153 S. kl. 8°. Langensalza, H. Beyer u. Söhne. 2.40 M.

Haenisch, K., Sozialdemokratische Kulturpolitik. 5. Aufl. 32 S. gr. 8°. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. 1 M.

Wagner, E., Die Revolution und die Kunst der Zukunft. 16 S. Verlag für sozialistische Kultur. 0.60 M.

Brandenburg, H., Das Theater und das neue Deutschland. Ein Aufruf. 41 S. Jena, Diederichs. 2 M.

Kühn, W., Die Lehre von den Tonvorstellungen und ihre Anwendung im Elementarunterricht. Zeitschrift für Musikwissenschaft. S. 414—422.

Werner, H., Theater- und Konzertbesuch der Jugend. 36 S. Deutsche Elternbücherei. 79. Heft. 1 M.

Rauh, H., Der deutsche Musikverlag und das Sozialisierungsproblem. Signale für die musikalische Welt. 77. Jahrg. S. 269—274.

Valentiner, W. R., Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit. 103 S. Schriften zur Zeit und Geschichte. 8. Bdchn. Berlin, G. Grote. 2 M.

Dresdner, A., Die Zukunft der Künstler. Deutsche Rundschau. 178. Bd. S. 133 bis 149.

Shaw, B., Vom Haushalt der drei Künste. Der Merker. X. Jahrg. S. 356—364.

Tietze, H., Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes. Mit einem offenen Briefe an die italienische Fachgenossenschaft von M. Dvořák. Mit 16 Abbildungen. 57 S. und 16 S. Abbildungen. Wien, A. Schroll & Co. 3 M.

Reimann, H., Literarisches Albdrücken. X, 107 S. Mit Abbildungen. kl. 8°. Leipzig, E. Matthes. 5 M.

Boehn, M. v., Modespiegel. Mit mehrfarbigem Titelbild. 103 ein- und mehrfarbigen Abbildungen im Text. III, 176 S. Braunschweig, G. Westermann. 14 M.

Borinski, K., Braun als Trauerfarbe. Sitzungsberichte der bayr. Akademie der Wissenschaften. Phil. und hist. Klasse. 10. Abhandlung. 18 S. München, G. Franzscher Verlag in Kommiss. 0.40 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Das gelbe Blatt. Öffentliches Leben, Kunst, Theater, Literatur, Mode. Red.: Will Stephan, später Dr. S. Abraham. Nr. 1—7. 122 S. Mit Abbildungen. Stuttgart, H. Kofink. Halbj. 14 M.

Das neue Buch. Eine Zeitschrift für Bücherfreunde. Rundschau über alle Neuerscheinungen der schöngeistigen und künstlerischen Literatur. Herausgegeben unter Mitwirkung erster Autoren. Red.: H. Rothgießer. Nr. 1. 16 S. Berlin, Nec Sinit. 6 M.

Die Bücherkiste. Monatsschrift für Literatur, Graphik und Buchbesprechung. Herausgegeben von Leo Scherpenbach. I. Jahrg. März-Dezember. Nr. 1. 12 S. München, Bachmair & Co. Viertelj. 3 M.

Der Einzelne. Halbmonatsschrift für Politik, Wirtschaft, Kunst. Herausgegeben von Albert Zimmermann. I. Jahrg. März 1919 bis Februar 1920. 24 Hefte 1. und 2. Heft. 60 S. gr. 8°. Charlottenburg (1, Spreestr. 11), Verlag »Der Einzelne«. Viertelj. 5.50 M., Einzelheft 1 M.

Neue Erde. Eine Halbmonatsschrift. Herausgegeben von Fr. Burschell. 1. Heft. 24 S. Mit 1 Abbildung und 1 Tafel. Lex. 8°. München, Dreiländerverlag. Vierteljährl. 6 M., Heft 1.20 M.

Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Herausgegeben von A. Wolfenstein. VI, 422 S. Berlin, S. Fischer. 8 M.

Kothurn. Halbmonatsschrift für Literatur, Theater und Kunst. Herausgegeben von Artur Lewinneck. Königsberg i. Pr., Kothurn-Verlag. Einzelheft 1 M., im Dauerkauf 0.75 M.

Kunst- und Kulturrat. Blätter für die neue Zeit. Herausgegeben von J. A. Lux, G. Schmidhammer und F. Ledwinka. 1.—3. Heft. 98 S. Mit Abbildungen. gr. 8°. Salzburg, Freie Arbeitsgemeinschaft für Kunst und Kultur. Vierteljährlich 4.50 M., Einzelheft 1.50 M.

Pugnamus. Halbmonatsschrift für Literatur, Theater, Wissenschaft, Sozialpolitik. Hauptschriftleitung: F. F. Goldau. Nr. 1. 16 S. Lex. 8°. Essen, Pugnamus-Verlag. Vierteljährl. 2.10 M.

Der Spiegel. Beiträge zur sittlichen und künstlerischen Kultur. Herausgegeben von Robert Prechtl. Berlin W 8, Spiegel-Verlagsgesellschaft m. b. H. 1. Heft. 2 M.

Der Wagenlenker. Organ des Reichsbundes geistiger Arbeiter. Schriftleitung H. Sinsheimer. Nr. 1—3. 48 S. München, Wagenlenker-Verlag. Vierteljährlich 6 M.

Der Weg. Monatsschrift für bildende Kunst, Literatur, Musik und Zeitbewegung. Herausgegeben von Walter Blume. Schriftleitung: E. Trautner, F. Schaefler, W. Blume. Nr. 1. 12 S. Mit Abbildungen. 32 × 24,5 cm. München, G. C. Steinicke. Halbjährlich 5.50 M.

IV.

Die Darstellung auf der Fläche.

Von

Kurt Theodor.

I.

Malerei und Zeichnung sind darstellende Künste; es gehört zu ihren wesentlichen Merkmalen, daß Gegenstände unserer Erfahrungswelt auf der Fläche zur Wiedergabe gelangen. Wie weit aber schon aus diesem Verhältnis von Bild und Vorbild ästhetische Werte erwachsen können, ist eine strittige Frage. Daß der Illusionskraft des Kunstwerks im klassischen Altertum große Bedeutung beigemessen wurde, zeigt die bekannte Anekdote vom Wettstreit des Zeuxis und des Parrhasios. Ähnliche Geschichten werden aus China überliefert. Auch bei uns verlangt zum mindesten die breite Masse — aber nicht nur diese — von einem Gemälde vor allem Naturwahrheit. Wer darin die Äußerung eines ungeschulten Geschmacks sehen wollte, muß wenigstens zugeben, daß in der Nachahmung eine der Wurzeln des künstlerischen Schaffens liegt. Das Kind freut sich, wenn es ihm gelingt, die vertrauten Gegenstände der Umgebung in seiner Zeichnung erkennbar hervorzubringen. Die Zeichnungen der Naturvölker sind teilweise aus denselben Absichten zu erklären. Erst daneben treten andere Antriebe auf: Schmuck der Fläche, Festhalten der Erinnerung, Formtrieb der Phantasie. Auch für den reifen Künstler bleibt das Streben, ein Naturbild möglichst überzeugend auf die Fläche zu übertragen, mehr als bloße Voraussetzung seines Schaffens.

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein trug die ästhetische Theorie diesem Tatbestand Rechnung. Allgemein wurde mit einer gewissen Selbstverständlichkeit die Illusion als Hauptzweck der Malerei hingestellt. Oft sprach man vorsichtiger von Nachahmung; darin liegt dann die Einsicht, daß die Illusion nicht zu vollkommener Irreführung gesteigert werden darf, weil man die Täuschung nur ganz auskosten kann, wenn man sich ihrer bewußt bleibt. Um eine Erklärung für den Zweck solcher Nachahmung war man nicht verlegen. Die Freude an der Ähnlichkeit mit dem Vorbild und an der Geschicklichkeit des Künstlers schien ihren Wert ausreichend zu begründen.

Die heutige Ästhetik weiß mit Wirkungen solcher Art nichts anzufangen. Man hat gelernt, die tiefere Bedeutung und selbständige Natur der ästhetischen Werte zu verstehen, sie den Werten wissenschaftlicher Erkenntnis und sittlichen Wollens gleichzuordnen. Bloßes Vergnügen sinnlicher oder intellektueller Art hat mit künstlerischem Erleben, wie wir es jetzt begreifen, nichts gemein. So schied man die Tatsache der Darstellung aus dem Kreise ästhetischer Erörterungen aus. Man beschäftigte sich nur einerseits mit den formalen Eigenschaften der Fläche, anderseits mit dem dargestellten Gegenstand; die Verwandlung der Fläche in den Gegenstand wurde als bloße Technik gering geschätzt, als unvermeidliches Mittel, das Phantasiebild zur Anschauung zu bringen, mit in den Kauf genommen.

Gegen diese Verkennung der darstellenden Funktion des Kunstwerks muß Einspruch erhoben werden, und es hat auch schon eine Gegenbewegung eingesetzt. Seit Konrad Fiedler dringt in der Kunstwissenschaft die Erkenntnis durch, daß die Art, wie der Gegenstand für unser Auge aus der Fläche entsteht, entscheidend für seine Wirkung ist Gehen wir nun einen Schritt weiter und behaupten wir, daß gerade auf dem Gegensatz zwischen Flächenform und Raumerlebnis ein wesentlicher Teil der Kunstwirkung beruht, so gelangen wir ganz in die Nähe jener alten Theorien von Illusion und Nachahmung, ohne uns doch ihrer unbewußten Verflachung der Kunstwerte schuldig zu machen. Alle Einwendungen der neueren Ästhetik, so berechtigt sie sind, treffen nämlich gar nicht den Tatbestand, der diesen Theorien zugrunde liegt, sondern nur seine Auslegung. Jene Auffassung allerdings, die aus dem Gegensatz zwischen Illusion und nüchterner Erkenntnis ästhetischen Genuß ableitet, ist viel zu intellektualistisch. Konrad Lange, der in unserer Zeit die alte Nachahmungstheorie wieder zum Leben zu erwecken sucht, verfällt mit seiner »bewußten Selbsttäuschung« in den gleichen Fehler. Bei der rechten Betrachtung von Kunstwerken treten wir nicht aus der ästhetischen Einstellung heraus, für die der Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit nicht existiert. In der Kunst handelt es sich nicht um Wirklichkeit in irgend einem außerkünstlerischen Sinne, sondern um Wirksamkeit, nicht um Urteile, sondern um Erlebnisse. Aber die Umwandlung der Fläche in ein Stück Erscheinungswelt, die wir im Kunstwerk sich vollziehen sehen, wendet sich gar nicht an den Verstand, sondern wird Gegenstand unseres Erlebens, und dieses Erlebnis steht an Kraft und Würde keinem anderen nach, das die Kunst vermittelt. Weil wir noch keine ausreichende Rechtfertigung für solche Eindrücke durch die Theorie besitzen, sehen wir an ihnen vorbei. So entsteht eine Kluft zwischen praktischem Verhalten und bewußter Deutung,

welche schließlich auch die Wirkung der Kunstwerke nicht ungeschädigt läßt.

In dieser Arbeit soll der Versuch gemacht werden, den Beziehungen zwischen der Fläche und der dargestellten Erscheinung nachzugehen und ihre ästhetische Bedeutung zu erweisen, um damit einer wesentlichen Seite des Kunsterlebnisses auch in der Theorie die gebührende Geltung zu verschaffen. Vorher sei zur Vermeidung von Mißverständnissen darauf hingewiesen, daß dieser Aufsatz keineswegs den Anspruch macht, Wesen und Wirkung der Malerei zu erschöpfen. Die Wirkung der Kunst erstreckt sich in mehrere Dimensionen, und wer ihr Ausmaß in einer Richtung feststellt, hat damit noch nichts über ihren ganzen Umfang gesagt. Aber erst, wenn alle einzelnen Funktionen der Kunst in ihrer Eigenart erkannt sind, kann ihr Verhältnis zueinander und damit die Totalität der Kunstwirkung erfaßt werden.

II.

Wir beginnen unsere Untersuchung zweckmäßig an der äußersten Peripherie der Kunst mit solchen Bildern, die nur eine möglichst täuschende Nachahmung der Natur erstreben. Nachahmung bedeutet natürlich auch hier nicht, daß ein gleicher Gegenstand zum zweitenmal erzeugt werden soll. Die Figuren des Panoptikums machen jedem Feinnervigen nur Grauen, und ein Homunkulus, wenn es uns gelänge, ihn zu schaffen, würde eben eine neue Wirklichkeit, kein Werk der Kunst sein. Zur künstlerischen Nachahmung gehört, daß ein dem Vorbild gleichwertiger Eindruck unter ganz entgegengesetzten Bedingungen und mit ganz andersartigen Mitteln geschaffen wird. Ein Gemälde gibt den Eindruck des Raumes, der Körperlichkeit, der Bewegung, der Stofflichkeit; aber es gibt Raum und Körper auf der Fläche, Bewegung mittels des Unbewegten, die verschiedensten Stoffe durch die gleichförmige Farbensubstanz. Der Wert der Nachahmung liegt also in der Überwindung eines Gegensatzes. Nicht daß mein Hund zum zweiten Male vorhanden ist (wie Goethe das Wesen der Nachahmung mißversteht), macht mir Eindruck, sondern daß auf der zweidimensionalen, unbewegten, gleichförmigen Leinwand der Eindruck eines lebendigen Wesens erzeugt wird. Die Wirklichkeit muß durch die Fläche negiert werden, nicht etwa nur, um eine Verwechslung von Abbild und Vorbild oder praktisches Interesse zu verhindern, sondern um durch den Gegensatz Raum und Bewegung und Stofflichkeit besonders eindrucksvoll hervorzuheben. Gewohnte Eindrücke treten mir losgelöst von ihren empirischen Bedingungen entgegen und werden dadurch intensiver erlebt. Der Kontrast ist ja ein wesentliches Mittel

anschaulicher Gestaltung, d. h. das Verhältnis der Dinge zu anderen entscheidet ihre Wirkung. Den Eindruck der Größe z. B. kann man durch Abweichung vom gewohnten Maße erwecken (das primitivste und unzuverlässigste Darstellungsmittel), oder er entsteht durch den Kontrast zu unserer Kleinheit, oder hauptsächlich durch das Verhältnis der Teile des Kunstwerkes zueinander, wobei die absolute Größe sehr gering werden kann. Zu diesen Möglichkeiten des Kontrastes tritt nun als grundlegendes Phänomen der Kunst der Gegensatz, in dem das Darstellungsmittel zu der Natur des Dargestellten steht.

Für gewöhnlich interessieren mich ja nur besondere Eigentümlichkeiten eines Körpers, einer Bewegung, eines Stoffes. Daß es überhaupt Raum und Körper, Materie und Bewegung gibt, ist mir selbstverständliche Voraussetzung und macht mir keinen Eindruck. Anders auf dem Bild. Wenn es dem Maler gelingt, auf der Fläche irgendwie den Eindruck des Räumlichen zu erwecken, so wirkt auf mich nicht nur die besondere Gestalt oder Größe des Raumes, sondern die Tatsache des Räumlichen selbst. Bei der Darstellung einer engen Stube erlebe ich den Raum durch ein Gefühl der Ausweitung, wie es mir außerhalb der Kunst höchstens bei der Betrachtung weiter Fernsichten geschehen kann. Entsprechendes erfahre ich, wenn Körperlichkeit, Bewegung, Stofflichkeit durch sorgfältige Wiedergabe ihrer sichtbaren Erscheinung vorgetäuscht werden. Ein gut modelliertes Gerät offenbart mir das Wesen körperlicher Existenz; im Schreiten eines Bauern spüre ich das Lebendige aller Bewegung; durch ein Stück gemalten Samts erfasse ich das Geheimnis der Individuation. Diese Wirkung kann so gewaltig werden, daß alle besonderen Qualitäten des dargestellten Gegenstandes verschwinden vor dem Erlebnis der Existenz an und für sich, das uns aus der Tatsache der Darstellung fließt.

Zu solchen metaphysischen Auswirkungen kommt es nun allerdings selten auf der grob illusionistischen Stufe der Kunst, von der wir hier ausgegangen sind. Dort verflacht die Wirkung leicht und verschiebt sich auf das intellektuelle Gebiet. Freude an der Ähnlichkeit und an der Geschicklichkeit des Künstlers überwiegt die ästhetische Ergriffenheit. Erst durch Vertiefung der Kunstmittel wird die ästhetische Einstellung erzwungen, schon deshalb, weil jede andere Einstellung sinnlos gemacht wird. Das Prinzip aber tritt bereits im extremen Naturalismus deutlich zutage.

Ehe wir nun weitergehen und das eigentliche Gebiet der Kunst betreten, sei kurz auf Parallelen aus anderen Kunstgebieten hingewiesen. Andere Negationen rücken dort andere Wirkungen in den Vordergrund. In der Plastik ist die dreidimensionale Existenz nicht negiert, bleibt

vielmehr selbstverständliche Voraussetzung[1]). Hier steht dafür die Leblosigkeit und unorganische Struktur des Materials in fruchtbarem Gegensatz zu der organischen Belebtheit und Beseeltheit des dargestellten Körpers. Daher sind leblose Gegenstände, wie sie die Malerei reichlich verwendet, für den Plastiker kein Vorwurf. Er muß Menschen oder Tiere modellieren; nur sie sind der Natur des Darstellungsmaterials fremd genug, um das Wunder der Verwandlung eindrucksvoll zu machen. Entsprechend steht in der Poesie das abstrakte verallgemeinernde Wesen der Sprache im Gegensatz zu der lebendigen Anschauung, die sie in uns erzeugen kann. Die bildende Kunst hat von vornherein den Charakter der Anschaulichkeit; die Dichtkunst, die Leben durch Worte vermittelt, macht uns gerade dadurch den Wert der Unmittelbarkeit fühlbar. (In diesem Grundsatz liegt scheinbar ein Widerspruch, tatsächlich eine Ergänzung zu Lessings Regel, daß jede Kunst die ihren Mitteln entsprechenden Wirkungen suchen soll.)

Die negierende Funktion des Darstellungsmaterials, in unserem Fall der farbenbedeckten Fläche, wirkt nun in keinem Falle ästhetisch, solange bloß besseres Wissen dem naiven Eindruck die Wage hält. Nur wo sich das Wissen in Gefühlswerte umsetzt, kann eine rein ästhetische Wirkung zustande kommen. In der grob illusionistischen Kunst wird die Fläche allerdings noch nicht anschaulich, sie wirkt nur als unbestimmtes Gefühl des Nichts, des Ungeschaffenen, aus dem die angeschaute Welt entsteht. Erst wenn die Fläche als solche sich der Betrachtung aufdrängt und ihr eigenes Leben unabhängig von dem Inhalt der Darstellung entfaltet, wird die Spannung zwischen beiden Welten anschaulich und fruchtbar.

Das Eigenleben der Fläche erwächst aus den Beziehungen der Linien, Farben, Flächenteile untereinander, die sich zu einem Organismus zusammenschließen, ähnlich den Tongebilden der Musik und unabhängig von der dinglichen Bedeutung, deren Träger sie sind. Wie zu den Tönen die Klangfarbe der Instrumente und der Vortrag, so treten zu den rein sinnlichen Wirkungen der Farbe alle Eigenschaften des Materials und seiner Behandlung, soweit sie unmittelbar angeschaut und gefühlsmäßig gedeutet werden, wie etwa die Zähigkeit der Farbsubstanz, oder der Impuls, mit dem ein Pinselstrich hingesetzt ist. Die Natur dieser »formalen« Wirkung ist oft untersucht worden und braucht hier nicht erörtert zu werden. Man hat besonders in neuerer Zeit Wert darauf gelegt, daß auch in diese abstrakten Gebilde Kräfte und Stimmungswerte eingefühlt werden. Man hat aber über dieser

[1]) Vgl. E. Kalischer, Analyse der ästhetischen Kontemplation. Zeitschr. f. Psych. Bd. 28.

Verwandtschaft mit dem Eindruck tatsächlichen Lebens nicht genügend betont, wie groß trotzdem die Kluft zwischen beiden Erlebnisqualitäten bleibt. Damit ist nicht der Unterschied zwischen Illusion und Realität gemeint — der geht uns in der Kunst nichts an —, sondern ein Unterschied der Gefühlswirkung.

Ein solcher Unterschied besteht zunächst zwischen Fläche und Körper, genauer ausgedrückt: zwischen Fleckenform, Linienbewegtheit, Farbenkontrasten auf der einen, und Raumform, echter Bewegung, stofflicher Verschiedenheit auf der anderen Seite. Die Falten eines Vorhanges wirken mit größerer Wucht als ein Liniengebilde von verwandten Formmotiven. Ein dreidimensionaler Körper regt mein eigenes Körpergefühl stärker an als eine Fläche. Die Harmonie von Samt und Seide hat einen volleren Klang als die absoluter Farben. Parallel geht der Unterschied zwischen der Beseeltheit der Fläche und den tatsächlichen Äußerungen tierischer Lebendigkeit und individuellen Seelenlebens. Wenn Böcklin seine Landschaften mit lebenden Wesen bevölkert, in denen sich die Stimmung der Natur noch einmal verkörpert, so empfinden wir zwar eine Verwandtschaft zwischen Landschaft und Staffage, aber in den Menschen, sogar in den phantastischsten Ungeheuern ist die dargestellte Stimmung uns viel näher gerückt, konkreter, verständlicher geworden. Eine ähnliche Empfindung haben wir, wenn auf dem Höhepunkte von Beethovens IX. Symphonie die Menschenstimmen einsetzen. Schon die abstrakte Musik haben wir als Ausdruck seelischer Vorgänge und Stimmungen begriffen; aber jetzt verdichtet sich das Allgemeine der Musik zu bestimmten, ganz menschlichen, persönlichen Erlebnissen. Es ist, als ob ein Geist, der uns unsichtbar umschwebte, plötzlich Gestalt annimmt. Keine Art der Erscheinung ist der anderen überlegen. Die menschliche Verdichtung wirkt unmittelbarer, individueller, vertrauter; die abstrakte Welt der Töne und Rhythmen, Farben und Linien wirkt abgeklärter, zeitloser, scheint befreit von den Zufälligkeiten des bloß Menschlichen.

Mit solchen Gegensätzen, wie sie zwischen dem Bewegungscharakter der Linie und dem Eindruck tatsächlicher Bewegung, zwischen der Stimmungslandschaft und der Stimmung eines konkreten Menschen liegen, haben wir es bei dem Gegensatz zwischen der Fläche und der auf ihr dargestellten Welt zu tun. Es sind zwei Aggregatzustände des Seelischen, zwischen denen wir uns bewegen; das fließende Leben der Fläche verdichtet sich zu den begrenzten individuellen Gestalten der Körperwelt; die Körperwelt wiederum löst sich auf in das Alleben der Fläche. Die erste dieser Funktionen ist es, die als künstlerische Darstellung erscheint; auf die zweite, entsprechende baut Wilhelm Worringer seine Theorie von »Abstraktion

und Einfühlung« auf. Worringer erfaßt den Gegensatz zwischen Naturnähe und Stilisierung in seiner ganzen Schärfe und metaphysischen Bedeutsamkeit; aber für ihn ist Kunst zu einseitig die Überwindung des Natürlichen durch den Stil, und deshalb entziehen sich weite Gebiete des Kunstschaffens seinem Verständnis. Erst aus ihrer Vereinigung und gegenseitiger Beziehung sind beide Prinzipien, Darstellung und Stilisierung, ganz zu begreifen.

Aus dem Vergleich der beiden hier entgegengesetzten Daseinsformen, der darstellenden Fläche und der dargestellten Körperlichkeit muß nun der Unterschied von Illusion und Wirklichkeit, wie er in der Reflexion erscheint und wie ihn Konrad Lange in das Kunsterleben hineinbringt, ganz fortbleiben. Vom außerästhetischen Standpunkt betrachtet, wäre auch die Welt der Fläche nur Schein. Farben und Linien werden von uns unmittelbar als Kräfte aufgefaßt, und das ist eine ebenso entscheidende Umsetzung des Gegebenen, wie seine Deutung als räumlich-körperliche Welt. Will man den Begriff der Wirklichkeit in diesem Zusammenhange gebrauchen, so muß man ihn umgekehrt wie in der außerästhetischen Betrachtung gerade auf die dargestellte Welt anwenden. Denn Körper, Raum, Bewegung, Stoff, Individualität empfinden wir als wirklich, gegenüber Abstraktionen aller Art, mögen sie begrifflich sein, wie im Denken, oder anschaulich wie in rein formalen Gebilden. Und der Prozeß der Darstellung ist uns ein Prozeß der Verwirklichung.

Viel weiter kommt man, wenn man beide Seiten der behandelten Beziehung als Form und Inhalt auffaßt. Nur muß man sich klar werden, daß es sich dabei um eine dreifache Stufung handelt. Schon innerhalb des Dargestellten scheiden sich Inhalt und Erscheinung. Im Gesicht eines Menschen gewinnt sein Charakter Form. Wird dieses Gesicht gemalt, so tritt die Erscheinung auf der Fläche in ähnliche Beziehung zur dargestellten Raumform, wie die Raumform zu dem Inneren des Menschen. Wenn der Regisseur eine Gruppe stellt, so fassen wir ihre räumliche Erscheinung getrennt von der dargestellten Handlung auf. Wird die Gruppe nun gezeichnet, so bilden die Linien der Zeichnung wiederum eine Welt für sich, abgelöst von der räumlichen Gestalt der Gruppe. Aus der Flächenform erkennen wir die Raumform, aus der Raumform die Handlung. Alle drei Faktoren haben ihre eigenen Wirkungsmöglichkeiten und gehen untereinander die mannigfaltigsten Beziehungen und Verschmelzungen ein, aus deren Gesamtheit erst das Kunstwerk entsteht. In der vorliegenden Arbeit wird nun eine dieser Beziehungen herausgelöst, und zwar die für die Malerei besonders kennzeichnende. In der Dichtkunst ruht der Ton vor allem auf dem gestalteten Inhalt; die Form, äußere und innere, hat dienende

Funktion. In der Musik gibt es wohl auch Bedeutungselemente, aber die Aufmerksamkeit richtet sich hier hauptsächlich auf die formalen Faktoren. In der Malerei sind beide Seiten des Kunstwerks im Gleichgewicht, und die Aufmerksamkeit liegt mehr als in den anderen Künsten auf dem Verhältnis beider Faktoren, auf der Entstehung der einen Welt aus der anderen, mit anderen Worten auf dem Prozeß der Darstellung. (Es ist wohl kaum nötig, hinzuzufügen, daß hiermit keine festen Schranken aufgerichtet werden sollen. Alle Elemente der Kunst sind in jeder Kunst enthalten, und jedes Kunstwerk erlaubt verschiedene Einstellung des Betrachters. Aber die Akzente sind doch verschoben, und zwar im angegebenen Sinne.)

III.

Drei verschiedene Formen der Entstehung des Gegenstandes auf der Fläche haben wir zu unterscheiden. (Unter »Gegenstand« ist im folgenden stets der dargestellte Wirklichkeitsausschnitt im Gegensatz zur darstellenden Fläche verstanden.) Die erste Form ist unser Wissen von der Bedeutung. Überall, wo wir wahrnehmend tätig sind, suchen wir den gegebenen optischen Eindruck zu verstehen, d. h. wir ergänzen unwillkürlich das tatsächlich Wahrgenommene aus unseren Erfahrungen soweit, wie es für die Auffassung des Gegenstandes notwendig ist. Diese Ergänzung kann ganz unanschaulich — bloß gewußt — bleiben; sie bezieht sich vielfach auf Dinge, die der Anschauung gar nicht zugänglich sind. So fasse ich jede Wirkung als Folge einer Ursache auf; ich brauche durchaus nicht an eine bestimmte Ursache zu denken, aber diese allgemeine Ergänzung ordnet die Tatsache in meine Erfahrung ein. Sehe ich einen Gegenstand von vorn, so ergänze ich mir notwendig die abgewandte Seite dazu, ohne mir zwar im geringsten eine konkrete Vorstellung von ihr zu machen; immerhin, diese stillschweigende Voraussetzung macht mir erst das Gesehene verständlich. Auch was in unserem Gesichtsfelde liegt, wird nur zum Teil wirklich wahrgenommen, zum anderen Teil durch unser Wissen ergänzt; das ist besonders auffallend, wenn wir in der Dämmerung in den verschwimmenden Schatten bestimmte Gegenstände erkennen.

Diese Gewohnheit, sich das Wahrgenommene zurechtzulegen, spielt auch in der bildenden Kunst eine Rolle. Wenn ich einen Schattenriß sehe, verstehe ich ihn als Körper, aber ich stelle mir die körperliche Rundung nicht ausdrücklich vor, sie wirkt auch nicht auf mich, ich weiß nur, daß sie zu dem dargestellten Gegenstand gehört, und daß ihre Unterdrückung keine Leugnung ihres Vorhandenseins bedeutet. Ebenso ergänze ich zu jeder einfarbigen Zeichnung die

Farbe, aber nicht so, daß ich bestimmte Farben für das Gesehene einsetze — damit würde ich die Wirkung zerstören[1] —; es muß bloß ein Wissen um die natürliche Farbe vorhanden sein, und auch dieser Voraussetzung brauche ich mir nicht ausdrücklich bewußt zu werden. In solcher Art werden die primitivsten Andeutungen des Zeichners vom Betrachter unwillkürlich ergänzt, es wird verstanden, welcher Gegenstand gemeint ist.

Von dieser Deutung des Wahrnehmungsinhalts als Gegenstand ist die unmittelbare Anschauung des Gegenstandes scharf zu scheiden. Sehe ich ein Zimmer oder eine Landschaft — sei es auch nur mit einem Auge und ohne meinen Standpunkt zu ändern —, so nehme ich Raum und Körper, Stoffe und Beleuchtung direkt wahr. Für die psychologische Analyse mag auch hier die Ausdeutung eines Netzhautbildes vorliegen, phänomenologisch genommen sehe ich die Dinge unmittelbar. Auch verdrängt die Anschauung des Raumes die ursprüngliche Erscheinung mehr oder weniger vollkommen aus meinem Bewußtsein, so daß nur durch Reflexion oder besondere Konzentration der optische Tatbestand von den Gegenständen losgelöst werden kann. Diese direkte Anschauung findet sich gleichfalls in der Malerei, am ausgeprägtesten in den rein illusionistischen Bildern, von denen zu Anfang die Rede war, aber in allerhand Abstufungen bildet sie auch einen wichtigen Bestandteil in den Werken der echten Kunst.

Neben dieser unmittelbaren Anschaulichkeit, die wir die extensive nennen wollen, findet sich in der Kunst noch eine intensive. Ihr Wesen erfassen wir am besten in der Wortkunst. Wenn in der Dichtung etwas mit vollkommener Anschaulichkeit geschildert wird, so heißt das nicht, daß wir das Geschilderte auch nur mit einiger Genauigkeit vor Augen haben, sondern daß der ihm entsprechende Gefühlswert ganz lebendig in uns wird[2]. Zu dieser gefühlsmäßigen Erfassung der Gegenstände mögen sich Bruchstücke anschaulicher Vorstellungen gesellen, es kommt aber auf sie nicht an. Wollte jemand einen anschaulichen Vergleich durch eine Zeichnung der verglichenen Dinge illustrieren, so würde er die Wirkung nicht fördern, sondern zerstören.

Auch in der bildenden Kunst spielt die intensive Anschaulichkeit eine wichtige Rolle, und nicht nur, wo es sich um seelische Eindrücke handelt. Auch Raumwerte u. dgl. können in dieser Weise rein gefühlsmäßig für uns erzeugt werden. Sie haben dann zwar die Ten-

---

[1]) Vgl. Broder Christiansen, Philosophie der Kunst, Hanau 1909.

[2]) Über Vertretung von Vorstellungen durch Gefühle vgl. Wundt, Völkerpsychologie Bd. II.

denz, sich in extensive Anschauung umzusetzen, tun dies aber nur, soweit die sonstige Beschaffenheit des Bildes sich solcher Verwirklichung nicht widersetzt.

Das Verhältnis dieser drei Daseinsformen des Gegenständlichen zur Flächenform und ihre Bedeutung für die künstlerische Gestaltung ist nun verschieden. Positive Bedeutung für die Wirkung des Kunstwerks hat nur seine Anschaulichkeit, extensive und intensive. Das bloße Wissen von der Bedeutung spielt eine ähnliche Rolle, wie die Vorzeichnung, die der Maler mit Kohle auf seiner Leinwand entwirft: Sie soll möglichst mit Anschauung ausgefüllt und überdeckt werden, und, soweit sie unausgefüllt bleibt, das Verständnis des Vorhandenen ermöglichen. Oder man kann sie mit dem dunklen Teil des Mondes vergleichen, der die leuchtende Sichel zum vollen Kreise ergänzt, ohne ihre Leuchtkraft irgendwie zu beeinflussen. So ist auch die Wirkung des Bildes unabhängig von dem, was wir zu dem Gegebenen aus bloßem Wissen ergänzen, aber es wird verhindert, daß uns das Vorhandene als fragmentarisch erscheint.

Nun kann sich allerdings dieses Bekanntheitsgefühl in allmählichen Übergängen zur anschaulichen Erfassung des Gegenstandes steigern. Diese unmittelbare Anschauung des Bildinhaltes verwirklicht sich in einer Umordnung der gegebenen optischen Elemente. Nehmen wir als Beispiel die Strichzeichnung einer Landschaft, etwa eine Skizze von Liebermann. Wir haben da zunächst ein über die Fläche verteiltes Gespinst nebeneinander liegender Striche. Folgen wir der räumlichen Suggestion, so liegen die gleichen Striche hintereinander geschichtet. Linien, die sich auf der Fläche berühren, sind im Raum durch weite Entfernungen getrennt, und solche, die auf der Fläche weit auseinander liegen, können als Teile eines im Vordergrund befindlichen Gegenstandes eng zusammengehören. Bei Verkürzungen werden die gleichen Linien als lang oder kurz gewertet, je nachdem ob unser Auge ihnen in den Raum folgt oder sie in das Flächenmuster einordnet.

In ähnlicher Weise verschiebt sich das Verhältnis der Farben zueinander. Farben, die in ihrer sinnlichen Beschaffenheit grundverschieden sind, werden gleich gesetzt, indem sie als Abwandlungen einer Lokalfarbe durch die Luftperspektive aufgefaßt werden; umgekehrt werden gleiche Farben als verschieden empfunden, wenn sie in verschiedenen Raumschichten vorkommen. Entsprechend täuscht uns das Wissen von der gleichen Lokalfarbe über die Farbenunterschiede zwischen belichteten und beschatteten Stellen hinweg, und Gleichheit von Farbentönen kommt uns nicht zum Bewußtsein, wenn ihnen verschiedene Lichtwerte zugrunde liegen. Das sind nur Bei-

spiele, die das Prinzip erläutern sollen. Es ließe sich leicht zeigen, daß auch die Auffassung von Körperlichkeit und Material auf eine besondere Anordnung der optischen Elemente zurückgeht oder wenigstens notwendig mit ihr verbunden ist.

Auf solcher Umordnung beruht die extensive Anschaulichkeit. Sie hat im Bilde wie in der Natur das Bestreben, die Flächenordnung aus unserem Bewußtsein zu verdrängen und ihre Wirkung zu übertäuben. Dies gelingt ihr aber nicht immer in gleichem Maße, weil die suggestive Kraft der Raumanschauung und die selbstbehauptende Kraft der flächenhaften Erscheinungsform in ihrem Verhältnis wechseln, in der Natur und noch mehr in der Kunst. Wie die raumbildende Kraft einer Darstellung gesteigert wird, darüber gibt es verschiedene Untersuchungen, die hier vorausgesetzt werden können. Unbeschadet dieser Tendenz kann sich die Fläche ihrerseits durch mancherlei Mittel zu behaupten suchen, so daß ein Kampf um unsere Aufmerksamkeit entsteht, eine starke Spannung, die zu einer wichtigen Quelle künstlerischer Wirkung wird. Je klarer die Form der einzelnen Striche und Farbenflecke ist, je wohlgefälliger der Zusammenklang der Linien und Farben und je leichter faßbar das ganze Flächenmuster, desto mehr drängt sich die Fläche der Aufmerksamkeit auf. Je weniger sich dabei die Flächenelemente im Umriß und Verlauf mit den Gegenständen decken, die sie darstellen, desto mehr wächst die Spannung zwischen Fläche und Gegenstand. Eine lehrreiche, wenn auch etwas veräußerlichte Anwendung dieses Stilmittels findet man auf neueren Plakaten. Man denke z. B. an die Art, wie dort Glanzlichter und Schatten zu selbständigen, festumrissenen Teilen der Fläche gemacht werden und dabei doch wegen des Widersinnes dieser Abgrenzungen immer wieder zur Gegenstandsynthese treiben.

Besonders herauszuheben sind solche Bilder, in denen raumanregende und flächenbetonende Faktoren nicht nur äußerlich vereinigt sind, sondern wo ein einheitliches Darstellungsmittel zugleich nach beiden Seiten wirkt. Hierher gehört vor allem die Skizzentechnik. In der Skizze wird nicht alles dargestellt, was zum beabsichtigten Wirklichkeitseindruck gehört, es werden nur einzelne Seiten des Gegenständlichen angedeutet, solche jedoch, die unsere Auffassungstätigkeit besonders eindringlich zur Ergänzung anregen. Die sparsameren Darstellungsmittel treten deutlicher hervor und schließen sich leichter als Flächenmuster zusammen. Nicht etwa jede Vereinfachung der Darstellung hat solche Wirkung. Eine reine Umrißzeichnung zum Beispiel vereinfacht sicherlich sehr stark, die Konturen verschmelzen aber für den Eindruck so fest mit dem Gegenstande, daß sie uns als Flächenelemente gar nicht zum Bewußtsein kommen. In solchem Falle

fehlt die Spannung; unsere Anschauung ist vollkommen im Gegebenen befriedigt. Ist jedoch der Umriß teilweise unterbrochen, so sind wir gezwungen, die Lücke in unserer Phantasie zu ergänzen. Solche Unterbrechungen des natürlichen Zusammenhanges lösen einerseits die Linie als solche vom Gegenstand los, machen anderseits den Gegenstandseindruck lebendiger, weil sie uns zur Mitarbeit aufrufen.

Ähnlicher Natur ist die Wirkung der Darstellungsweise, welche man die Technik der ungesättigten Silhouette nennen könnte. Eine Silhouette, die das Profil der Gegenstände zeigt, kann mit ihrem bewegten Umriß sehr lebendig wirken, treibt aber unsere Auffassung nicht über die Fläche hinaus, weil sie aus der Fläche ganz verständlich ist. Eine Silhouette, die Menschen oder Tiere von vorn zeigt, hat einen viel geschlosseneren Umriß und wird viel stärker als Stück der Fläche empfunden, anderseits aber bleibt sie unverständlich, wenn wir nicht die räumliche Gestalt zur Erklärung heranziehen. Auf diese Weise werden wir zu gleicher Zeit auf der Fläche festgehalten und in den Raum getrieben. Ähnliche Prinzipien verwenden nun manche Maler in ihrer Bildgestaltung, der ältere Pieter Brueghel z. B., am auffallendsten jedoch Michelangelo. Michelangelos Verkürzungen werden sehr bewundert, aber in ihrer Eigenart kaum richtig erkannt. Man vergleiche seine Deckengemälde in der Sixtina daraufhin mit Verkürzungen Raphaels, etwa die weisende Hand der erythräischen Sibylle mit der des Sixtus auf dem Dresdener Gemälde. Bei Raphael kann der Blick auf der Fläche nicht haften und wird sofort in die Tiefe gezogen; bei Michelangelo ist ein einfacher Flächenumriß vorhanden, der unser Auge anzieht, und auf dem wir doch nicht verweilen können, weil sich seine Form erst als dreidimensionaler Körper erklärt. (Dies Verhältnis zwischen Raum und Fläche in Michelangelos Malerei entspricht dem Verfahren in seinen reifen plastischen Werken, bei denen er die stärksten Gegensätze in der Bewegung der Glieder innerhalb einer einfachen stereometrischen Figur entwickelt; eine Methode, der er selbst in der bekannten Regel Ausdruck gibt, man müsse eine gute Statue einen Berg hinabrollen können, ohne daß ein Glied abbricht. Es läßt sich daraus schließen, daß Michelangelo sich seiner künstlerischen Absichten auch in der Malerei bewußt gewesen ist.)

Ist nun auf die eine oder andere Weise ein Gleichgewicht der Kräfte zwischen Fläche und Raum hergestellt, so kommt keines von beiden ganz uneingeschränkt zur Geltung. Unsere Aufmerksamkeit, nach zwei Seiten gezogen, wird in der Mitte festgehalten, die Umordnung vollzieht sich nur halb: was wir sehen, ist ein Übergangsstadium zwischen Flächenhaftigkeit und Räumlichkeit; reine Fläche wie reine Raumform liegen gewissermaßen nur an beiden Rändern des

Blickfeldes. Unsere Aufmerksamkeit ist dabei nicht starr festgelegt, sie gleitet, den geringsten Anstößen folgend, bald nach der einen, bald nach der anderen Seite, ohne doch bis zu einer absoluten Auffassung der Fläche oder des Raumes zu gelangen. Man darf bei dieser Pendelbewegung aber nicht an ein plötzliches Springen von einer Auffassung zur anderen denken, wie wir es von pseudoskopischen Zeichnungen her kennen. Das müßte die Einheit der Anschauung zerreißen und jede künstlerische Wirkung unterbinden. Es handelt sich vielmehr um allmähliche Verschiebungen der Aufmerksamkeit, den Augenbewegungen zu vergleichen, mit denen wir das Bild in seiner Flächenausdehnung durchlaufen, um immer wieder zur Mitte zurückzukehren.

Die Behauptung, daß wir mit unserer Aufmerksamkeit ein Mittleres zwischen Fläche und Raum erfassen, wird vielleicht befremden. Denn weil ein solcher Ausgleich nur für das hingegebene Schauen existiert und bei nüchterner Betrachtung in seine Teile auseinanderfällt, läßt er sich schwer in der Reflexion fassen. Welche Rolle solche Ausgleichungen in unserer Apperzeption spielen, zeigt schon unser Verhalten beim praktischen Sehen. Wenn wir einen realen Tiefenraum betrachten, so müssen wir im Unterbewußtsein ganz klar sowohl die tatsächliche wie die perspektivisch reduzierte Größe der entfernten Gegenstände auffassen; denn nur indem wir beide miteinander vergleichen, gelangen wir zu einer Schätzung der Entfernungen. Zum Bewußtsein kommt uns aber weder das eine noch das andere ganz, sondern ein Kompromiß dazwischen. Der naive Mensch sieht die Linien nach hinten zusammenlaufen und nimmt eine starke Verkleinerung der Gegenstände nach der Ferne zu wahr, aber wie stark diese Verkleinerungen sind, ahnt er nicht, und er ist sehr erstaunt, wenn er merkt, ein wie winziger Gegenstand ihm den großmächtigen Berg des Hintergrundes verdecken kann. Entsprechend sehe ich bei der Luftperspektive weder die tatsächlich erscheinenden Farbentöne noch die mir bekannten Lokalfarben, sondern ein Mittelding zwischen beiden, und doch muß im Unterbewußtsein ein jedes für sich zur Geltung kommen, denn nur so gelange ich zu einer bestimmten Vorstellung von der Entfernung. Hier finden wir also schon einen solchen Ausgleich entgegengesetzter Auffassungsweisen in unserem Bewußtsein. Nur ist dieser Ausgleich durch Gewohnheit erstarrt; es fehlt das freie Spiel der Kräfte, auf dem die lebendige Wirkung der Kunst beruht.

Der beschriebene Widerstreit zwischen Fläche und Gegenstand ist ein Kampf um unsere Aufmerksamkeit und entscheidet sich ganz unabhängig von unserer inneren Anteilnahme. Diese Vorgänge erscheinen vielleicht manchem als zu mechanisch, um für die Kunst-

wirkung ausschlaggebend zu sein. Dem gegenüber sei darauf hingewiesen, daß auch die sogenannten »formalen« Wirkungen auf physiologischen Verhältnissen und den Gesetzen der Apperzeption beruhen und doch als Erlebniswerte empfunden werden. Ganz analog werden die hier beschriebenen Spannungen zwischen zwei Apperzeptionsweisen von uns verinnerlicht und erhalten seelische, sogar metaphysische Färbung. Daß sie nicht unserer Subjektivität ihre Entstehung zu verdanken scheinen, sondern die gleiche Objektivität besitzen, die wir dem Verlauf einer Linie, der Farbe eines Gegenstandes zuschreiben, gibt ihnen den Charakter des Allgemeingültigen, unserer Willkür Entzogenen, der zum Wesen der Kunstwirkung gehört. (Und tatsächlich sind die Gesetze unserer Auffassungstätigkeit allgemeiner und notwendiger, als die des Phantasieablaufs und der Gefühlsreaktion, so daß auf jenen eine objektivere Gestaltung fußen kann.)

Die Gefühlswerte, in die wir die Spannung zwischen Flächenform und Gegenstand umsetzen, lassen sich z. B. bei einer Skizze als Erlebnis eines ewigen Werdens der Dinge umschreiben. Wir sehen ein Durcheinander von Strichen, und indem wir es festzuhalten suchen, löst sich Körper und Raum stets von neuem mit lebendigem Impuls davon ab. Betrachten wir in einer Rembrandtschen Radierung Einzelheiten, etwa den Hund zu Füßen des blinden Tobias, oder das Bahrtuch auf der Kreuzabnahme, so steigt aus dem Gewebe der Linien immer wieder die Form wie aus einem Urgrund hervor. Hier behauptet sich das Gefühl der Existenz neben dem Erlebnis des Werdens. Es ist, als sähen wir dem Strahl eines Springbrunnens zu: wir verfolgen das Wasser, wie es aus der Erde quillt, hoch emporsteigt und niedersinkt, und doch bleibt in all dem Wechsel die Form des Strahles erhalten, der sich aus einer unerschöpflichen Quelle in jedem Augenblick neu ergänzt.

Man darf also die extensive Anschaulichkeit in ihrer seelischen Bedeutung nicht unterschätzen. Allerdings verdanken wir der intensiven Anschaulichkeit noch eine Steigerung und Verinnerlichung der beschriebenen Wirkungen.

Die intensive Anschauung geht zurück auf die Wirkung, welche die Flächenform abgesehen von ihrer gegenständlichen Bedeutung entfaltet, d. h. auf ihre formalen Eigenschaften. Deren Mitwirkung erschöpft sich nicht, wie meist angenommen wird, in einer Unterstreichung und Färbung des Stimmungsgehaltes der Darstellung, vielmehr ist sie entscheidend für die Synthese eines objektiven Gegenstandes. Sie nimmt also nicht die Stelle der begleitenden Musik in einem Melodrama ein, sondern hat etwa die Funktion der Vergleiche und Metaphern in einer poetischen Schilderung; sie wird am besten geradezu

als metaphorische Wirkung bezeichnet. Eine ausführliche Untersuchung über die Natur der Metaphern ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus; nur einige für unseren Zweck notwendige Andeutungen können gegeben werden. Vergleiche bauen sich auf der gefühlsmäßigen und funktionellen Verwandtschaft auf, durch welche Bewußtseinsinhalte aller Art: Sinneseindrücke, Vorstellungen, Gedanken, Willensimpulse und Stimmungen ganz unabhängig von ihrer begrifflichen Zusammengehörigkeit untereinander verbunden sind [1]). Der Eindruck und mittelbar die Vorstellungsintensität dieser Inhalte wird verstärkt durch einen anderen in der Gefühlsfunktion gleichartigen. Man darf sich aber den Vorgang nicht so denken, daß stets eine gefühlschwache Vorstellung von einer gefühlskräftigeren ins Schlepptau genommen wird. Die Wirkung entzündet sich erst an der Beziehung des Bildes zu dem verglichenen Gegenstand. Die Vorstellungen zweier disparater Dinge, die kaum eine sachliche Bestimmung, wohl aber Gefühlswerte gemeinsam haben, werden in unserem Bewußtsein gewissermaßen auf die gleiche Projektionsfläche geworfen. Bei dieser Verschmelzung löschen sich die unterscheidenden sachlichen Merkmale gegenseitig aus, während der gemeinsame Gefühlscharakter sich in doppelter Stärke aufdrängt. So wird eine Wirkungsmöglichkeit, die potentiell im Gegenstande liegt, durch das Bild frei gemacht. Daraus folgt, daß die Anschaulichkeit oder Gefühlskraft des Bildes an und für sich sehr gering sein kann; ja gerade das Mißverhältnis zwischen der Bedeutung des Bildes und seiner Wirkung verstärkt diese und fügt ihr den Gefühlston des Irrationalen hinzu. Und ferner folgt daraus, daß in verschiedenen Zusammenhängen das gleiche Bild ganz verschieden wirken kann.

Von ausgeführten Gleichnissen und von Metaphern unterscheidet sich nun die Wirkung des Rhythmus und Klanges der Worte, indem nicht Vorstellungen, sondern Sinneseindrücke als zweites Glied des Vergleichs herangezogen werden. Der eigene Wert dieser Sinneseindrücke ist verhältnismäßig schwach, jedoch in seiner Qualität ziemlich fest bestimmt; in ihrer Funktion entsprechen sie der Metapher [2]): die Vorstellungen, mit denen die Sinneseindrücke verschmelzen, werden eindeutiger und damit in ihrer Wirkung unmittelbarer. Wichtig für unseren Zweck ist die Betrachtung der »Wortmalerei«, bei der vergleichendes und verglichenes Element aus demselben Sinnesgebiet stammen. Der Geräuschwert des Wortes »Donnerrollen« ist verschwindend klein gegen das Geräusch, das damit gemeint ist; trotzdem dient der

---

[1]) Vgl. Wundt, außerdem Broder Christiansen, a. a. O.

[2]) Vgl. Wundt, Völkerpsychologie Bd. 1.

Wortklang dazu, den Donner anschaulich zu machen. Auch hier wird durch die Verschmelzung von Klang und Begriff die Richtung unserer Phantasie gelenkt und die latente Kraft der Vorstellung entbunden.

Den Klängen und Rhythmen der Wortkunst entsprechen in der Malerei die formalen und technischen Kräfte der Flächenelemente. Auch ihre darstellende Kraft beruht auf dem Vergleich und wird wirksam durch die Verschmelzung mit Gegenstandsvorstellungen, sie ist also einerseits abhängig von der eigenen Qualität, anderseits von der Beschaffenheit des dargestellten Gegenstandes. Ein Pinselstrich, dem wir die Energie ansehen, mit der er hingesetzt ist, verleiht dem Mund, den er andeutet, energischen Ausdruck. Einer Bewegung würde er Kraft geben, einem Gewebe Festigkeit usw., je nachdem, welche Seite des Vergleichs der Gegenstand hervorlockt. Ebenso wirkt die funktionelle Kraft von Linien, Fleckenformen, Farbenqualitäten, Proportionen, oft auch statt der eigenen Kraft der Erscheinungsform ihr Gegensatz zu der geläufigen Vorstellung (Christiansens »Differenzqualitäten«). Auch was der extensiven Anschauung zugänglich wäre, kann indirekt, d. h. metaphorisch dargestellt werden. Es ist bekannt, daß »warme« Farben vortreten, »kühle« zurückweichen, und daß diese Eigenschaft zur Darstellung des Raumeindruckes benutzt wird. Damit kann nicht gemeint sein, daß solche Raumdifferenz in ihrem Ausmaß die direkt wahrzunehmenden Entfernungsunterschiede ersetzt; sie tut das so wenig, wie der Klang des Wortes »Donnerrollen« den wirklichen Donner ersetzt. In einem abstrakten Farbenmuster ist zwar auch die räumliche Differenzierung zwischen warmen und kalten Farben wahrzunehmen, aber doch nur als schwache Nuance. Die auffallende Verstärkung der Wirkung bei der Raumdarstellung ist aufzufassen wie jene Phänomene der Klangmalerei: sie entsteht erst aus der Verschmelzung des formalen Eindruckes mit der Gegenstandsvorstellung.

Raum kann also nicht nur durch Nachbildung der Wirklichkeit, d. h. durch Linien- und Farbenperspektive, geschickte Überschneidungen usw. dargestellt werden, sondern auch durch das Verhältnis der absoluten Farben zueinander. Entsprechend kann ich den Eindruck der Bewegung nicht nur erzeugen, indem ich den fruchtbaren Moment auswähle, sondern auch durch Einordnung der bewegten Figur in das Linienspiel der Fläche. Die Japaner vernachlässigen ganz den konstruktiven Aufbau der Gestalten und machen sie doch lebensfähig durch die Kräfte, welche die Linienbewegung entwickelt. Einem Mund verleihe ich nicht nur Ausdruck, indem ich seine Form ausführlich nachbilde, auch nicht nur durch Auswahl der Züge, an die der Ausdruck vorzugsweise gebunden ist: ich erreiche die gleiche Wir-

kung durch einen kräftigen Pinselstrich, der die Form nur andeutet, aber sie durch seine metaphorische Kraft mit Leben erfüllt. In Manets Olympia wirken das Fleisch des Körpers sowohl wie das Laken, auf dem er liegt, isoliert betrachtet stumpf und unlebendig. Im Moment, wo man beide zusammensieht, werden sie von Wirklichkeit durchströmt, weil das Tonverhältnis der Farben in seinem Gefühlswert dem Verhältnis von lebendigem Fleisch und kühler Leinwand entspricht.

Während nun aber die extensive Anschauung nur durch Verdrängung der Fläche zustande kommt und höchstens ein Ausgleich der entgegengesetzten Antriebe, ein Schwanken zwischen beiden Polen möglich ist, kommt die intensive Anschauung gerade durch Betonung des Flächenzusammenhanges zustande. Ich muß die Farben nebeneinander sehen, wenn sie ihre raumbildende Kraft entfalten sollen. Der Schwung einer Linie ist abhängig von ihrem Verhältnis zu dem ganzen Linienorganismus, der sich losgelöst vom Sachzusammenhang ausbreitet. Erst indem ich die Beziehungen der Fläche in mich aufnehme, verwandeln sie sich in Gegenstandseindrücke. Je mehr ich mich auf den Flächenzusammenhang konzentriere, desto lebendiger wird das Raumerlebnis; lenke ich meine Aufmerksamkeit allein auf den Gegenstand, so wird er farblos und unlebendig. Der Gegensatz zwischen Fläche und Gegenstand ist auch bei der intensiven Anschauung wirksam, aber der Gegenstandseindruck steht der Flächenauffassung nicht im Wege, er schwingt gewissermaßen als Oberton mit. Das gefühlsmäßige Erleben von Gegenstandseigenschaften hat allerdings die Neigung, sich in extensive Anschauung umzusetzen: der lebendig empfundene Mund scheint uns deutlichere Formen anzunehmen als er auf dem Bilde besitzt; daß wir die Körperlichkeit empfinden, begünstigt die Augentäuschung. Aber diese äußere Anschauung verwirklicht sich nur, soweit die Anlage des Bildes ihr entgegenkommt; sie kämpft gegen die Flächigkeit des Bildes an, ohne sie aufzuheben. Die Spannung ist vorhanden, aber sie ist elastisch geworden.

Die Wirkung der intensiven Anschaulichkeit wird als die eigentlich künstlerische empfunden, da sie rein auf der Innerlichkeit des Menschen ruht und der außerästhetischen Betrachtungsweise allen Boden abgräbt. Meist bemühen sich daher die Künstler, die unmittelbare Illusion durch intensive Anschaulichkeit zu ersetzen. Folgerichtig führt das Cézanne in seiner Raum- und Körpergestaltung durch. Solcher Rückführung der extensiven Anschauung ist allerdings eine Grenze gesetzt. Es handelt sich ja um einen Vergleich, und der wirkt um so stärker, je anschaulicher seine beiden Glieder sind. Da entsteht nun eine Antinomie. Je weiter die Illusion geht, desto geringer wird die

selbständige Wirkung der Flächenelemente, also auch ihre darstellende Kraft. Je ungehemmter anderseits die Flächenanschauung ist, desto unbestimmter wird die Gegenstandsvorstellung, und es kommt dann nur zu verblasenen Stimmungen, statt zu konkreter Gestaltung. In beiden Fällen verliert sich die Spannung, und die künstlerische Wirkung sinkt. Es muß also ein Ausgleich gefunden werden, durch den Fläche und Gegenstand zu ihrem Recht kommen; dieser Ausgleich kann sehr verschiedenartig sein und bestimmt wesentlich die Eigenart der einzelnen Darstellungstile. Ganz verfehlt ist es jedenfalls, auf Darstellung überhaupt zu verzichten und die Wirkung nur auf den absoluten Flächenwerten aufzubauen, wie es einige der Jüngsten versuchen. Die Wirkung von Farben, Linien usw. ist ganz gering, soweit sie nicht aus dem Inhalt der Darstellung Kräfte zieht, und jeder schöne Teppich ist solcher gemalten Komposition überlegen. Wenn wir die Sprache eines Gedichtes nicht verstehen, so ist der Eindruck seines Klanges verblüffend gering. Ähnlich liegt es in der Malerei. Nur der Einfluß einer falschen Theorie konnte das gesunde Kunstempfinden so irreleiten. Es verführte das Beispiel der absoluten Musik, aber diese ist an Kraft der einzelnen Wirkungselemente und Änderungsfähigkeit ihres Organismus so weit überlegen, daß jeder Wettstreit der Malerei mit ihr auf rein symphonischem Gebiete aussichtslos ist.

IV.

Die metaphorische Wirkung der Flächenelemente ist, wie wir gesehen haben, davon abhängig, wie ausgebildet einerseits die direkte Anschauung eines Gegenstandes ist, und wie weit anderseits die Flächenelemente als solche Selbständigkeit bewahren. Das heißt also, sie ist abhängig von der Lösung, die jener Konflikt zwischen Fläche und extensiver Anschauung im Bilde findet. In der Tat, so sehr die Bedeutung des Kunstwerkes auch von seiner intensiven Anschaulichkeit bestimmt wird, die Grundlage seiner Gestaltung bilden die extensiven Eigenschaften.

Es ist oben versucht worden zu zeigen, wie sich Fläche und Gegenstand die Wage halten können, so daß unsere Aufmerksamkeit in der Mitte schwebend erhalten wird und leicht zum einen und zum anderen Pol hinüberzugleiten vermag. Es muß nun aber hinzugefügt werden, daß dieses lebendige Wechselspiel nur möglich ist, wenn weder Fläche noch Gegenstand unsere Aufmerksamkeit allzu stark in Anspruch nehmen. Ist der Gegenstand so mit Einzelheiten belastet, daß er uns ganz hinnimmt und übermächtig in die Illusion hineinreißt, so kann sich die Fläche dagegen nicht behaupten; wenigstens sind wir außerstande, noch ihre Beschaffenheit im einzelnen aufzu-

nehmen: es bleibt nur das allgemeine unanschauliche Wissen von ihrem Vorhandensein zurück, von dem zu Anfang dieser Arbeit die Rede war. Ist anderseits das Flächenmuster gar zu selbstherrlich abstrakt durchgebildet, etwa in rein geometrischen Formen, so kann kein lebendiger Gegenstandseindruck zustande kommen, wie uns das die dekorativen Stilisierungen der Teppiche und anderer extremer Ornamentik zeigen. Kunstwerke, die wie die Skizzen auf der einen Seite große Durchsichtigkeit der Mache, auf der anderen mehr Anregung zu räumlichem Sehen als ausgebildete räumliche Formen aufweisen, erreichen noch am ehesten das geforderte Gleichgewicht. Es ist ja auch eine bekannte Tatsache, daß gerade solche leicht hingeworfenen Zeichnungen besonders feine und spezifisch künstlerische Wirkungen entfalten. Dieser Vorteil birgt aber einen schmerzlichen Verzicht in sich. Wir suchen im Kunstwerk nicht nur Feinheit der Wirkungen, sondern auch eine gewisse elementare Wucht. Die Töne der Orgel, sogar der Geige, wirken mächtiger als die prächtigsten Farben, weil sie uns physisch durchschüttern. Das ausgeführte Bauwerk ist seinem Modell unendlich überlegen, weil die räumliche Größe einen wesentlichen Faktor der architektonischen Wirkung ausmacht. Entsprechend wirkt auch ein dreidimensionaler Körper kraftvoller als eine Flächenform und ein farbiges Gemälde wuchtiger als die einfarbige Zeichnung. Wie kann nun diese Wucht der Wirklichkeitsnähe dem Kunstwerk erhalten bleiben, ohne daß man grober Illusion verfällt, ohne daß die Spannung zwischen Gegenstand und Darstellungsform vernichtet und die Selbständigkeit der Flächenelemente, auf der die intensive Anschaulichkeit beruht, aufgehoben wird? Mit anderen Worten: wie kann sich eine Gegenstandswelt vor unseren Augen entwickeln und trotzdem mit der Unmittelbarkeit unangefochtener Existenz wirken? Dies ist das wesentliche Problem der Malerei im Gegensatz zur Zeichnung. Mit seiner Lösung, vielmehr mit den verschiedenen Formen seiner Lösung, haben wir es im folgenden zu tun.

Wir müssen zunächst über die Beziehungen zwischen Fläche und Raum in der Kunst noch in mehrfacher Hinsicht Klarheit schaffen. Was liegt doch bei der Skizze vor, wenn das Gleichgewicht zwischen Fläche und Raum erreicht ist? Dort wird die Aufmerksamkeit von der Fläche sowohl, wie von der Raumform angezogen und nähert sich bald dem einen, bald dem anderen Pol. Aber sogar bei der Skizze ist es kaum möglich, die Fläche ganz unbeeinflußt von dem dargestellten Gegenstand aufzufassen, und ebensowenig können wir uns auf den Gegenstand sammeln, ohne daß unser Eindruck von der Flächenform mitbestimmt wird. An beide Pole der Anschauung kommt nur eine Annäherung zustande. Fläche und Raum lassen sich ja, wie wir ge-

zeigt haben, als verschiedene Zueinanderordnung der Anschauungselemente betrachten, sie sind darum in der Kunst nicht so unüberbrückbar geschieden wie als mathematische Begriffe, sie gehen vielmehr stufenweise ineinander über. Das klingt zunächst sonderbar, aber ist nicht das Verhältnis von Linie und Fläche in der Kunst ebenso? Die feinste Linie der Zeichnung ist mathematisch betrachtet schon eine Fläche. Werden die Linien stärker, so erscheinen sie allmählich als Bänder und können nun auch ihrer Wirkung nach bald als Linien, bald als Flächen gelten. Von diesen Bändern zur unzweifelhaften Fläche ist der Übergang unmerklich. Ebenso sind auch Fläche und Raum in der Kunst relative Begriffe, Punkte, nach denen die Anschauung gravitiert, ohne bis zu ihnen gelangen zu müssen. Die Kluft zwischen unbedingter Flächenhaftigkeit und äußerster Raumwirkung läßt sich nicht ohne weiteres überbrücken; die Verbindung zerreißt bei zu großer Spannung. Wesentlich für die Bildwirkung ist aber auch nur, daß eine möglichst große Differenzierung vorhanden ist, daß wir gleichzeitig zu einer stark flächenhaften und einer stark räumlichen Synthese getrieben werden. Die hierdurch erzeugte Spannung kann von verschiedener Weite und von verschiedener Energie sein. Zwischen beiden Anschauungspolen bildet sich ein Schwerpunkt für unsere Aufmerksamkeit, in dem sich die entgegengesetzten Kräfte ausgleichen. Dieser braucht nicht in der Mitte zwischen absoluter Fläche und extremer Gegenständlichkeit zu liegen. Er kann stark nach der einen oder nach der anderen Seite verschoben sein, so daß sich der Gesamteindruck mehr dem Flächenhaften oder dem Räumlichen nähert.

Noch ein zweiter Punkt ist von Wichtigkeit. Die natürliche Anschauung räumlicher Dinge (wir wollen kurz von »Naturform« sprechen), in wie starkem Gegensatz sie auch zu der Flächenhaftigkeit steht, verwirklicht durchaus nicht das Höchstmaß räumlicher Anschaulichkeit, die für das Auge möglich ist. Ein großer Teil der plastischen und Tiefen-Werte bleibt meist ganz unanschaulich, wird nicht einmal vorgestellt, bloß dazugedacht. Die Anschaulichkeit der Naturform kann außerdem stark wechseln. Nahbild und Fernbild unterscheiden sich darin wesentlich; auch die Beschaffenheit der Atmosphäre, der Beleuchtung, der Formen bedingt erhebliche Unterschiede. Diese sind für die Malerei von größter Bedeutung, und zwar eignen sich, wie wir sehen werden, gerade die flächenhafteren Erscheinungsformen zur Grundlage der künstlerischen Gestaltung.

Wenn ich eine neblige Landschaft male, deren Tiefeneindruck besonders gering und der Bildebene verhältnismäßig angenähert ist, so kann ich dem Gegenständlichen seine volle Anschaulichkeit belassen,

ohne daß die Bildfläche ganz aus meiner Aufmerksamkeit verdrängt wird, vorausgesetzt, daß die Fläche genügend betont ist. In diesem Falle vermag sich das Spiel der Kräfte zwischen Fläche und Raum ungehindert zu entfalten, ohne daß die realistische Überzeugungskraft des Bildes darunter leidet.

Der Künstler kann aber auch anders verfahren. Er kann darauf verzichten, die abstrakte Fläche zur Geltung zu bringen und es zulassen, daß wir sofort in die Illusion der Naturform hineinschnellen, einer solchen Naturform jedoch, die keinen stark räumlichen Charakter hat, in der Art unseres Fernbildes etwa. Diese natürliche Raumauffassung nimmt er nun statt der Fläche zum Ausgangspunkt und entwickelt von ihr aus durch die besonderen Mittel seiner Kunst eine verstärkte Anschauung der Raumtiefe und Körperlichkeit. In diesem Falle hat sich also das Verhältnis zwischen Naturform und Bildform umgedreht: die gewohnte Auffassung hält uns hier im Flächenhafteren zurück, die Bildgestaltung drängt uns in die Tiefe. Das Ergebnis jedoch ist ähnlich: ein spontanes Entstehen der Gegenstandswelt für und durch unsere Anschauung. Diese besondere Möglichkeit künstlerischer Gestaltung ist es, die Hildebrand im »Problem der Form« für Malerei und Plastik etwas einseitig gefordert, aber in ihrer Eigentümlichkeit gut charakterisiert hat. Hildebrands eigene Kunst und Marées' spätere Bilder sind Beispiele für diesen Stil, aber auch die italienische Hochrenaissance, wie Raphael sie vertritt, gehört hierher.

Die beiden hier angedeuteten Stilprinzipien können nun miteinander vereinigt werden und finden sich auch in der Praxis stets mehr oder weniger vereinigt. Der Künstler verstärkt einerseits das Gewicht der absoluten Fläche und steigert gleichzeitig das von Natur schwache Raumerlebnis, hauptsächlich durch Mittel intensiver Art. Die Wirkung entwickelt sich dann einerseits zwischen Fläche und Naturform, anderseits zwischen Naturform und künstlerisch gestaltetem Raumeindruck. Die naive Gegenstandsynthese (die Naturform) ist also mitten in die Bildgestaltung wie ein Pfeiler eingebaut, der gestattet, die Kluft zwischen Fläche und Raum in ihrer ganzen Breite zu überbrücken.

Aber in noch weitergehendem Maße hilft die Naturform an der Lösung unseres Problems mit. Es gibt in der Naturanschauung Erscheinungen, die dem Dualismus der Kunst gleichartig sind und auch entsprechend auf den ästhetischen Betrachter wirken.

Denken wir uns einen dämmrigen Raum, der von einer Lichtquelle einseitig beleuchtet wird. Helle Massen heben sich von dunklen ab, die hellen sind nur spärlich von Schatten unterbrochen, die dunklen nur von einzelnen Reflexen erhellt. Hier bringen sich Licht

und körpererfüllter Raum gegenseitig zur Anschauung. Die Formen der Körper und die Gestaltung des Raumes modellieren sich aus den Helligkeiten und Dunkelheiten, die das Licht über sie ausstreut; anderseits wird aber das Licht erst sichtbar an den Körpern, die es beleuchtet. Am einzelnen Gegenstand sind modellierte Form und modellierendes Licht so eng verschmolzen, daß unser Bewußtsein sie nicht trennt. Aber jede Stelle des Anschauungsinhaltes gehört als Körperform und als Lichterscheinung zwei verschiedenen Zusammenhängen an, die für unsere Anschauung streng getrennt sind. So sind für unser Auge gleichzeitig da ein in sich geschlossenes Geflute von Licht und Schatten und daraus hervorwachsend, halb gesehen, halb geahnt, die festen Formen von Körper- und Raumgestalt, die sich zu einer Ordnung ganz anderer Art zusammenschließen. Wir haben hier also einen Dualismus von Licht- und Körperwelt, der dem von Fläche und Gegenstand durchaus entspricht. Die Ähnlichkeit geht noch weiter. Daß die Körper sich aus Licht und Schatten zu entwickeln, nicht von vornherein fertig dazustehen scheinen, gibt leblosen Dingen den Gefühlston der Beseeltheit. Dazu kommt, daß die Beleuchtung auch lebendigen Wesen eine besondere Nuance seelischen Ausdrucks verleiht. Das Licht vermittelt also nicht nur extensive, sondern sogar intensive Anschaulichkeit. Licht und Schatten wirken zwar durchaus nicht flächenhaft; die Helligkeiten und Dunkelheiten werden erst zu Licht und Schatten, weil wir sie räumlich ausdeuten. Aber der Abstand zwischen diesen gestaltlosen, gleichartigen, schemenhaften Gebilden und der gestaltreichen, fest umgrenzten, physisch und psychisch differenzierten Gegenstandswelt ist trotzdem sehr groß und imstande, bedeutende ästhetische Wirkungen auszulösen.

Wir haben hier also den Fall, daß es genügen könnte, die Illusion des Natureindrucks zu erzeugen, um die künstlerische Darstellung auf der Fläche zu ersetzen. Wenn es sich der Künstler nun auch nicht so leicht macht, so kann er diese Wirkung der Natur doch zur Unterstützung der Kunstwirkung heranziehen, genauer: er verstärkt die Spannung des Naturvorbildes, indem er sie nach beiden Seiten ausdehnt. Er entwickelt den Licht-Schattenorganismus aus der Fläche und erhöht anderseits die Energie der natürlichen Raumanschauung durch die extensive und intensive Anregungskraft seiner Darstellungsmittel. Hier ist also — um den oben benutzten Vergleich noch einmal aufzunehmen — statt des einen Pfeilers ein ganzer Brückenbogen in die Bildanschauung eingebaut, so daß in drei Bogen, deren mittlerer der Naturform angehört, ein besonders weiter Abstand überspannt werden kann. Zu stärkster Wirkung steigert Rembrandt dieses Stilprinzip. Er macht einerseits die Farben und Pinselstriche besonders eindringlich und

selbständig in ihrer Funktion, anderseits gestaltet er aus den Kräften des Helldunkels so machtvoll individuelle Beseeltheit, daß neben der extensiven die intensive Anschaulichkeit den denkbar höchsten Grad erreicht. Mit etwas verschobenem Schwerpunkt finden wir das gleiche Stilprinzip in der Schwarzweißkunst, vor allem wieder in Rembrandtschen Radierungen. Durch die Abstraktion von der Farbe wird der Organismus von Licht und Schatten noch anschaulicher und geschlossener. Dafür geht allerdings von der Wirklichkeitsnähe und Wucht der Malerei etwas verloren. Wenn Licht und Schatten zu einem Muster von schwarzen und weißen Flecken auf der Fläche werden, wie dies bei Valloton und häufig in der neueren Holzschnittkunst vorkommt, so befinden wir uns wieder ganz auf dem Gebiet der Zeichnung, die sich durch strengere Betonung der reinen Fläche von der Malerei scheidet.

In einer anderen Richtung der holländischen Malerei spielt das Licht nicht diese beherrschende Rolle als körperauflösender und -schaffender Faktor. Sie bedient sich statt dessen als vermittelnder Naturform der Atmosphäre, die unaufdringlich, doch dem feinen Blick merkbar alle festen Formen umgibt und verbindet, und aus der die Körper zwar nicht sich zu bilden, aber herauszutauchen scheinen. In diesem Stil, wie er beispielsweise durch Ter Borch vertreten wird, ist von vornherein mit starker Illusion gerechnet, und die Formen der Fläche können sich in unserer Aufmerksamkeit nicht behaupten. Dagegen gelingt es den Malern, die absoluten farbigen Werte für unsere Anschauung zu retten, durch besonders wohlgefällige, harmonische Zusammenfassung oder übersichtliche Abstufung. Die Farben wirken indessen nicht als flächenhaftes Nebeneinander, sondern verschmelzen mit dem Eindruck der alles umflutenden Atmosphäre. Aus diesen Farbenharmonien entwickeln sich nun die Kräfte, die metaphorisch — also für die intensive Anschauung — die Plastik der Gegenstände und die Eigentümlichkeit des stofflichen Eindrucks steigern. Die verhältnismäßig geringe Wirkung der Natur, in der klare Luft ja nur eine unbedeutende Rolle für den Eindruck spielt und höchstens die Plastik der Gegenstände dämpft, wird also hier durch die Kunst wieder nach beiden Seiten verstärkt. Das allverbindende Medium wird durch die Farbenbehandlung anschaulich, die Gegenstände werden nicht schroff aber nachdrücklich aus diesem Medium herausgehoben. Der Schwerpunkt solcher Bilder ist sehr weit nach dem Gegenstandspol verschoben, aber der Dualismus, durch den der Prozeß der Darstellung anschaulich wird, ist auch hier vorhanden.

Den größten Anteil an der Wirkung hat die Naturform im Impressionismus. Hier bleibt dem Künstler fast nur noch eine Betonung

der Eindrücke, die in der Natur vorgebildet sind, und hier spricht man deshalb noch mit dem größten Recht von Naturnachahmung; es ist eine Nachahmung der Vorgänge bei der Auffassung der Natur.

Der Impressionismus wählt zur Darstellung die Erscheinungsformen der Natur, bei denen die feste Gestalt der Gegenstände möglichst aufgelöst und ihre stofflichen Eigentümlichkeiten unterdrückt sind. Das geschieht vor allen Dingen durch Einwirkung der Atmosphäre, die den ganzen Inhalt des Raumes in eine gleichartige Masse einschmelzen kann; die Gegenstände werden unkörperlich, die Umrisse verschwinden. Ähnlich wirkt starke Sonnenbestrahlung. Auch das Spiel der Sonnenflecke auf den Dingen hindert die Auffassung der plastischen Formen. Während das Licht, wie es die alten Holländer suchten, den Formen zwar die Bestimmtheit nimmt, aber sie gerade in ihrer Unfestigkeit um so wirksamer macht, zerreißt das Sonnenlicht des Impressionismus den Körperzusammenhang so gründlich wie möglich. Das Licht der Holländer kann der Darstellung stofflicher Eigentümlichkeiten dienstbar gemacht werden; Pelz oder Atlas, Metalle und alle anderen Stoffe werden ja zum größten Teil durch die besondere Art charakterisiert, wie sie das Licht reflektieren. Und selbst Rembrandt erzeugt mit seinem besonderen Licht den Eindruck stofflicher Eigentümlichkeit, wenn auch einer solchen, die der Alltagserfahrung fremd ist und in ihrer Pracht einer Märchenwelt anzugehören scheint. Das Licht dagegen, das die Impressionisten lieben, tilgt alle stoffliche Eigentümlichkeit ebenso, wie die körperliche Geschlossenheit. Jede Bestimmtheit der Anschauung ist im Flimmern von Luft und Licht geschwunden. Es bleibt fast nur ein Spiel farbiger Flecken übrig; eine ungemeine Annäherung der Naturwirkung an den Eindruck der farbenbedeckten Fläche ist vollzogen.

Nun ist es aber grundverkehrt, in dieser Wirkung nur die auflösende Tendenz, die Ausschaltung aller Gegenständlichkeit zu sehen. Gerade daß auch wirklichkeitsbauende Kräfte in ihm liegen, gibt dem impressionistischen Prinzip seine Bedeutung. Zunächst wird uns an dem Verschwimmen aller Formen Luft und Licht anschaulich, so wie die wechselnde Brechung, welche die Gegenstände im Wasserspiegel erfahren, uns das Wasser und seine Bewegung zur Anschauung bringt. Es wird also eine Seite des Wirklichkeitseindruckes durch die Dämpfung des anderen betont. Ebenso bringen die Farben, indem sie weniger plastische Form und Stofflichkeit ausdrücken, um so energischer die Abschattierung der Luftperspektive zur Anschauung. Jedem Gegenstand wird, gerade weil seine Besonderheit unbestimmt bleibt, sein Platz im Raum genau angewiesen. Dadurch wird unser Blick allmählich aber unwiderstehlich in die Tiefe

hineingezogen, und wir haben stärker als sonst das Gefühl der Raumweite, das mit der Anschauung der Atmosphäre in eins verschmilzt. Jedoch gegenüber dieser Auflösung in den Raum erhalten auch die Dinge selbst wieder erhöhte Lebendigkeit und Einzelgeltung durch die stärkere Aktivität, die sich in ihrer Auffassung betätigt und durch das suggestive Flimmern ihrer Formen. Ihr Leben, das sich sonst nur im Ablauf der Zeit äußern kann, ist hier schon in die augenblickliche Erscheinung eingeschmolzen. So haben wir auch hier die zwei Pole: gegen die sichtbare Auflösung aller Formen hebt sich ihre gefühlte Lebendigkeit wirkungsvoll ab. Was das Einzelne, getrennt betrachtet, an Wesenhaftigkeit verliert, gewinnt es aus dem Zusammenhange des Ganzen verdoppelt zurück. Die Spannung liegt hier nun zwar nicht zwischen Gegenstand und Fläche, sondern zwischen Gegenstand und gleichartigem Raume; aber auch dieser Raumeindruck entsteht aus der Verselbständigung der optischen Elemente gegenüber ihrem Inhalt und läßt sich leicht in dem Nebeneinander der Fläche nachbilden. Nur muß der Maler diese Selbständigkeit noch etwas übertreiben: er erhält aus der Bestimmtheit seiner Farbflecke und Pinselstriche die Wirkung, die in der Natur durch das ungreifbare Fluten der Erscheinung erzeugt wird. Ebenso bringt er die Farbigkeit des Schattens etwas übertreibend zur Geltung. Die ältere Kunst ordnete die beschatteten Stellen des Körpers durch Abschwächung der Farbe den belichteten unter und unterstützte dadurch die modellierende Kraft des Lichtes. Der Impressionismus sucht den Helligkeitsunterschieden durch das Gleichgewicht der farbigen Intensitäten entgegenzuarbeiten und schwächt so die Plastik der Gegenstände. Zugrunde liegt auch hier eine engere Anlehnung an die Naturform; daß die Schatten tatsächlich farbiger sind als uns meist zum Bewußtsein kommt, hat schon Goethe hervorgehoben. Aber wichtig ist natürlich nicht die physikalische Richtigkeit dieser Erscheinung, sondern ihre Bedeutsamkeit für die Absichten des Künstlers. Übrigens findet sich diese gleichordnende Behandlung der Schatten nicht nur im Impressionismus. Durch sie unterscheidet sich schon die flämische Kunst der Barockzeit von der holländischen Malerei. Und wiederum hat die moderne Kunst dieses eine Stilelement vom Impressionismus übernommen.

Bei alledem läßt sich nicht verkennen, daß dem impressionistischen Stilprinzip eine Schwäche anhaftet. Damit das Erlebnis der Darstellung seine ganze Kraft entfalten kann, darf der entwirklichende Faktor nicht nur in einer Negierung der dargestellten Gestaltenwelt bestehen, er muß ihr auch ein eigenes Formenprinzip entgegenstellen; nur ein solches leistet der gegenständlichen Auffassung den

Widerstand, der eine fruchtbare Spannung ermöglicht. Die Atmosphäre impressionistischer Bilder hat aber keine Form für sich, sondern entsteht nur als ein Negatives, eine Entformung der dargestellten Gegenstände. Die Bildfläche ihrerseits kann sich zwar durch pastose Behandlung von dem Bildinhalt abheben, ist aber ein regelloses Gewirr von Farbflecken und Pinselstrichen, das seine Gliederung nur dem Bildinhalt verdankt. Auch die Farbentöne sind nur durch die zufällige Beschaffenheit des dargestellten Gegenstandes gefordert und vereinheitlicht, nicht durch ein eigenes Formgesetz unter sich verbunden und von ihrer Bedeutungsfunktion abgelöst. Durch das Fehlen jedes formalen Prinzips mit seiner scheidenden Kraft wird die Atmosphäre zu sehr Wirklichkeit, und die Wirklichkeit zu scheinhaft. Die Spannung ist zu gering und die Illusion zu unmittelbar.

Diesen Mangel des impressionistischen Stils suchten die Neoimpressionisten zu überwinden. Ihre gleichgeformten und gleichmäßig verteilten Farbenpunkte haben größere Selbständigkeit gegenüber den Gegenstandsformen und größere Gesetzmäßigkeit gegenüber den Gegenstandsfarben. Sie schließen sich zu einem mosaikartigen Muster auf der Fläche zusammen, das von dem Darstellungsinhalt vollständig losgelöst ist. Anderseits gibt den Malern gerade diese Technik der Farbtupfen die Möglichkeit, das Verschwimmende der luftumflossenen Gegenstände und die zarten Übergänge der Luftperspektive noch überzeugender zur Darstellung zu bringen. Dadurch wird die Spannung zwischen Fläche und Gegenstand eindrucksvoll gesteigert. Allerdings fehlt nun wieder dem neoimpressionistischen Stilprinzip die Biegsamkeit und mannigfache Verwendbarkeit anderer Stile. Es ist eigentlich immer dasselbe Bild, das gemalt wird, das gleiche Welterlebnis, das zum Ausdruck kommt. Deshalb konnte der Neoimpressionismus eine Schule, aber kein allgemein herrschender Stil werden und die künstlerische Reaktion nicht aufhalten, die in neuerer Zeit der impressionistischen Gestaltungsweise ein Ende gesetzt hat.

V.

In allen bisher besprochenen Beispielen ist es die natürliche Erscheinungsweise des Bildinhalts, die den übergroßen Gegensatz zwischen Fläche und Raumform dämpft oder vermittelt. Der Künstler kann glauben, er ahme nur die Natur nach, weil er sie stets da aufsucht, wo sie seinen künstlerischen Absichten entgegenkommt. Nun sind das aber nur besondere Fälle; ihnen liegt ein allgemeines Prinzip zugrunde, nach dem auch ohne oder gegen die Natur die gleiche Wirkung erreicht werden kann. Was das Naturvorbild in den besprochenen Darstellungstilen leistete, war eine Schwächung der körper-

haften und räumlichen Gegenstandsynthese, wodurch die Beziehung zur Fläche und die Überhöhung der extensiven durch die intensive Anschauung ermöglicht wurde. Diese Schwächung braucht sich nun nicht nur durch die natürliche Erscheinungsform, d. h. Beleuchtung, Atmosphäre, Fernbild, Spiegelung zu vollziehen, sie kann auch durch rein kunstmäßige Umformung, durch Stilisierung erreicht werden. Der Maler abstrahiert in seiner Darstellung von einer Seite der Wirklichkeit, ohne die keine vollständige Gegenstandsanschauung zustande kommen kann. Er hält dadurch den Vorgang der Individuation auf halbem Wege an. Dies geschieht ja zum Beispiel auch in der Baukunst, wo die Pflanzenornamente einer Säule halb als Pflanzen, halb noch als Formen des Steins gesehen werden. Aber während diese Ornamente auch in ihrer Wirkung naturfern, d. h. formal bleiben, im engeren Sinne des Wortes »stilisiert« wirken, ist in der darstellenden Malerei die eingeschränkte extensive Gegenständlichkeit nur die Grundlage: auf ihr fußt die gefühlsmäßige intensive Anschauung, die den halbfertigen Körper mit ganz individuellem Leben erfüllt. Extensive und intensive Anschaulichkeit ergänzen sich also dergestalt, daß der Abstand zwischen Fläche und Gegenstand in seiner äußeren Gegensätzlichkeit verringert, aber durch die intensive Belebung zur vollen Spannung gesteigert wird. Welches sind nun die Abstraktionen, auf denen solche Stilisierung beruht?

Die Abstraktion von der Farbe, wie sie in der Schwarzweißkunst vorliegt, entwirklicht zwar auch den Eindruck, hat aber auf die Körper- und Raumsynthese, auf die es in diesem Zusammenhange ankommt, weniger Einfluß. Ein wichtiges Mittel der Abstraktion ist dagegen die Herabminderung der Geformtheit, also die Verwischung der Einzelformen, die Auflösung der Körpergrenzen und die zäsurlose Überführung eines Gegenstandes in den anderen, womit eine ausgeprägt materielle Kennzeichnung der Dinge durch ihre farbige Beschaffenheit durchaus vereinbar ist.

Wenn ich ein Porträt Leibls aus seiner älteren, malerischen Periode unbefangen betrachte, so erblicke ich nicht etwa zunächst nur einzelne Farbenflecke und Pinselstriche; ich sehe vielmehr Gesichtszüge, einen Kragen, eine Halsbinde, Weste usw., aber in seltsam aufgeweichtem, unfertigem Zustand, »malerisch behandelt«, wie man zu sagen pflegt. Die Dinge sind gewissermaßen bei der Verwandlung aus den Elementen der Darstellung zur Gestalt auf einer Zwischenstufe stehen geblieben, man fühlt noch ein gleiches Urmaterial in ihnen allen, und doch sondern sie sich schon entschieden voneinander. Dies kommt daher, daß sie durch die Farben bestimmt charakterisiert sind, während ihre Gestalt gegen die Formeindrücke der technischen Elemente noch nicht

zu voller Geltung kommt. Auch die Verschmelzung der Gegenstände miteinander vermindert ihre plastische Kraft. Trotz dieser starken Entwirklichung, die man durchaus nicht übersieht, auch wenn man sich keine Rechenschaft darüber gibt, ist der Gesamteindruck nicht der einer dekorativen Stilisierung, im Gegenteil, er ist lebendiger und wirklichkeitsnäher als in Bildern, deren extensive Anschaulichkeit entwickelter ist. Denn die Pinselstriche und Fleckenformen, die aus unserem Bewußtsein nicht ganz durch die Gegenstandsanschauung verdrängt werden, wirken mit dieser um so entschiedener metaphorisch zusammen, und während die Aufmerksamkeit auf der unentwickelten Form haftet, gewinnt die innere Anschauung stärkste Prägnanz.

Solche malerische Erweichung der Formen wird meist als Nachbildung der atmosphärischen Brechung erklärt; aber diese natürliche Veränderung der Erscheinung wäre dann zum mindesten arg übertrieben. Denn bei Personen, die dicht vor uns im Zimmer sitzen, bei gewöhnlichem Tageslicht, kommt eine derartige Auflösung aller festen Formen nicht vor; und wo die Atmosphäre sich so stark geltend macht, müßte auch die stoffliche Differenzierung abgeschwächt sein, wie das impressionistische Bilder zeigen. Auch der Vergleich mit unscharfer Fixierung der Dinge, die man wohl herangezogen hat, stimmt nicht; denn meist ist das ganze Bild gleichmäßig breit behandelt, außerdem kann unser Blick auch auf den seitlichen Partien solcher Bilder ruhen, ohne daß wir eine Inkongruenz empfinden. Dagegen ist zuzugeben, daß solche malerischen Bilder an atmosphärische Eindrücke erinnern und durch diese Analogie das Befremdende der stilistischen Umformung mildern. Das Verhältnis zwischen Kunstmittel und Natureindruck ist hier ähnlich wie in der Strichzeichnung. Auch die Linie wird uns zunächst vertraut und verständlich, weil im natürlichen Sehen klare Abgrenzungen der Dinge als Linien aufgefaßt werden. Ihrem Ursprung nach ist also die Linie Abbild der Wirklichkeit. Sie gelangt aber in der Kunst zu so selbständiger und mannigfacher Verwendung, daß sie ganz als souveränes Kunstmittel empfunden und nicht mehr auf ihre Entsprechung in der Wirklichkeit angesehen wird. Man denke nur an die Technik älterer Kupferstiche. So kann auch die Verwischung der Formen in der Malerei der Wirklichkeit entsprechen, oder nur von fern an sie erinnern, oder schließlich als Stilmittel ganz unabhängig von naturalistischer Begründung verwendet werden.

Eine zweite Möglichkeit künstlerischer Abstraktion besteht darin, den Eindruck des Raumes und plastischer Form zwar unmittelbar und unverkürzt zu erzeugen, aber die Differenzierung des stofflichen Ge-

füges zu unterdrücken. Dadurch gewinnt die Malerei eine gewisse Verwandtschaft mit der Bildhauerkunst. Auch hier bildet ja die Gegenstandsform eine gegebene objektive Voraussetzung, dagegen ist der dargestellte Stoff nicht in gleichem Sinne von vornherein vorhanden, wir nehmen vielmehr ganz klar den Stein oder die Bronze, das Holz oder den Ton in unser Bewußtsein auf, und erst sekundär entsteht in uns die Anschauung der dargestellten Stofflichkeiten: der weichen Haut, des Haares, der Kleidungstoffe. Ganz entsprechend sehen wir in Grecos Bildern, Salvator Rosas Landschaften, manchen Werken von Courbet oder in Rembrandts letzten Porträts — um nur einige Beispiele zu nennen — Raum und Gestalt unmittelbar: die extensive Anschaulichkeit ist so mächtig, daß sie das Bewußtsein von der Fläche in den Hintergrund drängt. Aber diese Gegenstände, wie wir sie unmittelbar sehen, zeigen zunächst noch keine stoffliche Differenzierung, sie scheinen alle aus dem gleichen Material geknetet zu sein. Dies Material ist allerdings nicht einfarbig, auch nicht als ein bestimmtes charakterisiert, wie in der Skulptur, es läßt sich vielmehr am besten als Negation aller bestimmten Stofflichkeiten auffassen. Am ehesten erinnert es noch an die Struktur des Farbmaterials, aus dem der Bildbelag besteht. So sind in Courbets »Welle« Wolke und Wasser gewissermaßen aus dem gleichen für beider Natur viel zu festem Stoff; in Rembrandts späten Porträts wirken die Pinselstriche wie modellierende Griffe in eine Art Ton; in Salvator Rosas Landschaften ist der blaue Himmel von der gleichen materiellen Schwere wie die Wolken oder die Felsen, ein Schiff aus gleichem Stoff mit der Welle, die es trägt. Aber dies alles gilt nur für den ersten Eindruck, eben für die Stufe der extensiven Anschauung. Für die innere Anschauung entwickeln sich daraus ebenso überzeugend die individuellen Eigenschaften der Stoffe, wie sie sich in der Plastik aus dem angeschauten Material entwickeln. Am stärksten ist diese Wirkung bei Greco. Seine Bilder sind ganz von einer einheitlichen Materie erfüllt; Himmel und Erde, Menschen und Dinge sind aus ihr geformt und in ihr verbunden, und gleichsam erst vor unseren Augen vollzieht sich die Schaffung eines Kosmos aus diesem Urstoff. In Bildern solcher Art ist der Schwerpunkt mehr als in dem vorher behandelten Stil von der Fläche in den Raum verschoben. Die vorausgesetzte Illusion geht weiter, aber doch nicht bis ans Ende. Die volle Formung und Belebung wird vielmehr auch hier durch die Mittel der intensiven Gestaltung geleistet und auf diese Weise eine Spannung zwischen extensiver und intensiver Anschauung erzeugt, aus der die Wirkung des Bildes entspringt.

Eine Abart dieses Stilprinzips besteht darin, daß nicht nur von dem stofflichen Gefüge, sondern auch von der individuellen Gestalt

der Gegenstände abgesehen wird. Die Dinge treten uns zwar als unmittelbar körperlich und in fest geschlossener Masse entgegen, aber sie sind noch nicht in ihre endgültigen Formen hineingewachsen, sie gleichen einem erst roh behauenen Block, an dem es noch allerlei Ecken und Kanten und summarische Zusammenfassungen gibt, hinter denen die natürliche Gestalt erst geahnt werden kann. Sehr ausgeprägt findet sich dieser Stil, der in Ansätzen weit zurück zu verfolgen ist, zuerst in Gemälden von Daumier. Auch hier ist der endgültige Eindruck nur nebenbei der einer Stilisierung; hauptsächlich entwickeln die kubischen abstrakten Formen ähnlich wie ein Michelangeloscher Figurenblock metaphorisch wirkende Darstellungskräfte, aus denen eine ganz lebendige und individuell gefärbte Phantasieanschauung erwächst.

Im Kubismus Picassos und seiner Schüler ist diese Darstellungsweise in ihr Extrem gesteigert. Alle gewachsene Form ist auf wenige stereometrische Grundtypen zurückgeführt. Auch hier ist nicht gemeint, daß diese abstrakten Formen die Naturform völlig aus unserem Bewußtsein verdrängen sollen. Erst daraus, daß wir doch mehr oder weniger genötigt sind, uns die Vorstellung der wirklichen Form gegenwärtig zu erhalten, entsteht die Wirkung, die also auch dualistischer Natur ist. Wir erleben unter der empirischen Mannigfaltigkeit die ewige Grundform, und umgekehrt ahnen wir in der Grundform die individuelle Gestalt. Künstlerisch überzeugend wirken nur diejenigen kubistischen Bilder, welche die Wiedergabe der Naturform nicht ganz der freien Phantasie überlassen, sondern neben der Anschauung der abstrakten Form auch das Erlebnis der natürlichen leise aber zwingend erzeugen. (Der Kubismus ist damit noch nicht völlig umschrieben. Es eignen ihm noch eine besondere Rhythmik der Fläche und Architektonik des Raumes, die außerhalb des Bezirks dieser Untersuchung liegen.)

Eine dritte Art der Abstraktion besteht in der Zerbrechung der Linienperspektive. Von allen Faktoren der Gegenstandsynthese, die den Flächeneindruck aus unserem Bewußtsein verdrängen, ist die perspektivische Verjüngung der kräftigste. Je unvollkommener die Gesetze der Perspektive in einer malerischen Darstellung befolgt sind, desto siegreicher wird der Flächeneindruck des Ganzen, mag auch der einzelne Gegenstand noch so überzeugend in seiner Körperlichkeit sein. Solange die Malerei die Gesetze der Perspektive nicht kannte oder nur unvollkommen ertastete, fiel ihr die flächenhafte Wirkung der Bilder ungewollt zu. In dem Maße, wie man allmählich lernte perspektivisch zu zeichnen, wurde der flächenhafte Stil durch räumlichere Kunstsynthesen ersetzt, oder, was wahrscheinlicher ist, die neuen stilistischen

Absichten lenkten die Aufmerksamkeit auf die Erscheinungen der Perspektive. Daß man der künstlerischen Absicht zuliebe die Perspektive bewußt vernachlässigen kann, zeigt die ostasiatische Kunst, die aus gleichen Gründen ja auch den Schlagschatten in ihren Bildern vermeidet. In unserer jüngsten Kunst verzichtet man größtenteils wieder absichtlich auf eine folgerechte Perspektive, man zerbricht deren Wirkung durch willkürliche Abweichungen und erreicht auf diese Weise eine stark flächenhafte Verschiebung der Einzelformen und des Gesamteindruckes. Gerade durch diese Schwächung der extensiven Raumanschauung wird der Boden geebnet, auf dem man nun durch die anregende Kraft intensiver Mittel, hauptsächlich durch das Verhältnis der absoluten Farbentöne, für die innere Anschauung den Raum aufbauen kann. Die Fläche vertieft sich gewissermaßen mit dem Werden der Anschauung stufenweise in den Raum, während dieser sonst als von vornherein vorhanden empfunden wird. Cézanne war der erste, der bewußt solche Wirkungen erstrebte und bewies, welcher anschaulichen Kraft dieser Stil fähig ist. Seine Schüler bewegen sich noch freier in dieser Hinsicht.

Die Allgemeinheit pflegt diesen Stil mit besonderem Nachdruck als Vergewaltigung der Natürlichkeit abzulehnen. Mit Unrecht! Die Abstraktion, die hier vorgenommen wird, ist nicht größer als die Abstraktion von der Farbe in der Schwarzweißkunst oder die Umformung der Erscheinung in Linien. Niemand wird schwarzes Laub oder die Schraffierung der Schatten in einer Zeichnung für falsch erklären. Solche Umformungen der Wirklichkeit sind uns eben vertraut. Dagegen befremdet uns die im Prinzip nicht gründlichere Abwendung von der Perspektive, weil die Kunstentwicklung der letzten Jahrhunderte uns von ihr entwöhnt hat, und sie scheint uns primitiv, weil wir sie fast nur von primitiven Bildern kennen. Aber in solchen Dingen lernt das Publikum bald um. Es wird dann erkennen, daß diese Abstraktion gleich den übrigen dazu dient, an die Stelle des Wissens die Anschauung, an die Stelle der äußeren Illusion das innere Erleben des Gegenstandes zu setzen.

VI.

Ein wesentliches Moment künstlerischer Anschaulichkeit, das in allen Stilarten mehr oder weniger zutage tritt, ist bisher absichtlich vernachlässigt worden und soll hier in seinem Zusammenhang behandelt werden: es ist der Unterschied in der Kraft, mit der sich Fläche und Raum im einzelnen Teile des Bildes und im Bildganzen geltend machen. Wenn ich vor der Natur einzelne Dinge gegen ihren Hinter grund sehe, eine Baumkrone vor dem Himmel, einen Krug vor der

Wand, so wird es mir verhältnismäßig leicht, das Verhältnis zweidimensional aufzufassen, Baum oder Krug als ein Stück Fläche zu sehen, das inmitten einer größeren Fläche steht. Je größer aber der Ausschnitt wird, den ich betrachte, desto schwieriger wird solche Auffassung, und das Ganze wirkt so unbedingt räumlich, daß eine Projektion auf die Fläche nur dem geübtesten Auge möglich bleibt. Solange es sich bei dem Raumeindruck nur um die Vertiefung senkrecht zur optischen Ebene handelt, wird er leicht zu der Fläche in Beziehung gebracht; die Zuordnung mehrerer Gegenstände im Raum ist aber so verschieden von ihrem Nebeneinander auf der optischen Ebene, und so verwickelt in den Richtungen, daß unser Bewußtsein ganz von der Auffassung der räumlichen Beziehung in Anspruch genommen wird und die Fläche sich daneben nicht behaupten kann. Das gleiche gilt von Bildern, hier auch in bezug auf die technische Behandlung. Stark illusionistisch wirkende Gemälde brauchen im einzelnen keineswegs mit ängstlicher Glätte modelliert zu sein, besonders bei größerem Format finden wir unverriebene Pinselstriche und eine gewisse Freiheit der Behandlung. Vor dem Eindruck des Ganzen pflegen aber solche Einzelheiten zu verschwinden, so vollkommen, daß sie oft nicht einmal unbewußt die Wirkung beeinflussen. In Bildern, die weniger auf äußere Illusion ausgehen, können die Einzelheiten sogar sehr flächig behandelt sein, so daß sich auf jedem für sich betrachteten Bildausschnitt ein freies Spiel von Körper und Fläche entwickelt, und trotzdem kann für den Gesamteindruck des Bildes die räumliche Gestaltung und körperliche Bestimmtheit stark überwiegen. Geht nun die Breite der technischen Struktur und die Flächigkeit der Auffassung noch weiter, so bleibt oft ein begrenzter Ausschnitt des Bildes überhaupt unverständlich in seiner sachlichen Bedeutung. Der Zusammenhang des Ganzen ist aber noch klar und zwingend, von ihm aus werden auch die Einzelheiten in ihrer Bedeutung verständlich und in ihrer plastischen Funktion gestützt. So hat hier im einzelnen die Fläche und die technische Struktur, im ganzen der Gegenstand das Übergewicht.

Nun pflegen wir bei der Betrachtung von Bildern nicht in einer Einstellung des Blickes zu erstarren, sondern wir lassen die Augen wandern und wechseln zwanglos zwischen der Fixierung von Einzelheiten und dem Überblicken der Gesamtheit, genau so, wie wir uns auch im außerästhetischen Sehen verhalten. Damit tritt ein zeitliches Moment in die Bildauffassung ein, und diese Folge in der Betrachtung von Teil und Ganzem ergibt einen Ausgleich zwischen Fläche und Gegenstand, der den simultanen Lösungen des Problems, mit denen wir uns oben beschäftigt haben, gleichwertig zur Seite

tritt. Auch außerhalb der Kunstbetrachtung wechseln wir zwischen Fixierung der Einzelformen und allgemeinem Überblick, doch unterscheidet sich dieses Sehen von der Auffassung gemalter Dinge in einem wichtigen Punkte. Denn in der Natur tritt der fixierte Gegenstand körperlich bestimmter hervor, und mit der Einordnung in den Zusammenhang verliert er an Plastik. In malerisch breit behandelten Bildern dagegen löst die Fixierung der Einzelheit den Gegenstand in seine flächenhaften Bestandteile auf, und erst mit der Betrachtung des Ganzen verfestigt sich der Gegenstandseindruck.

Diese Verschiedenheit der Wirkung von Bildteil und Bildganzem spielt überall da eine große Rolle, wo wir von malerischer Behandlung im engeren Sinne zu reden pflegen. Nicht nur daß die technische Struktur sich im Einzelnen mehr bemerkbar macht, auch die Gegenstandsteile als solche, etwa eine Halsbinde in dem oben erwähnten Leiblschen Porträt, eine Hand, ein Gerät wirken für sich allein unbestimmt, flächenhaft, aufgeweicht, während sie im Bildzusammenhang in sich geschlossen, plastisch, uneingeschränkt in ihrer Realität erscheinen. Besonders stark sind auch Rubenssche Bilder auf diese Erscheinung aufgebaut. Ein einzelner Arm, ein Pferdekopf oder ein Baumstamm ist in seinen Gemälden, für sich betrachtet, ganz flächenhaft hingestrichen, macht oft einen geradezu kraftlosen Eindruck. Hier ist es der Zusammenhang der Komposition, aus dem sich die Beflügelung des Schauens und die räumliche Energie entwickeln, die dann auf die Einzelheiten zurückstrahlen und ihnen volles Leben einflößen. Dadurch verbinden Rubenssche Gemälde mit kräftiger Plastik und Tiefenwirkung jene Flächenhaftigkeit, durch die sie sich von grob illusionistischen Bildern so entschieden abheben. Andere malerische Wirkungen finden sich in Werken der verschiedensten Schulen. Man betrachte etwa eine Ruisdaelsche Landschaft daraufhin. So ein Baumstamm im Vordergrund seiner Bilder, wie unfest und flächenhaft ist er doch behandelt, man glaubt ihn vom Bilde ablösen und ihn um den Finger wickeln zu können; und doch, im Zusammenhang des Ganzen, wie steht er fest und real, von Luft umflossen an seiner Stelle im Raum. Auch hier wird mit der Verfestigung der Einzelheit durch die Raumkomposition der Eindruck des Malerischen erzielt.

Wir sind jetzt mehrfach auf den Begriff des M a l e r i s c h e n gestoßen und haben ihn in dem Sinne angewandt, wie er allgemein gebraucht zu werden pflegt. Es wird nötig sein festzustellen, was mit dem Gefühlsurteil, das in diesem Ausdruck liegt, gemeint sei. Der Begriff bezieht sich bekanntlich sowohl auf eine besondere Behandlungsweise von Bildern, wie auf bestimmte Natureindrücke. Das Wort ist in neuerer Zeit von der Kunsttheorie aufgenommen und in seiner

Bedeutung etwas umgebogen worden. Nur Wölfflin hat versucht, den volkstümlichen Gebrauch wissenschaftlich zu vertiefen. Er scheidet der Klarheit halber das »Pittoreske« der Natur von dem »Malerischen« künstlerischer Behandlung, führt aber beides auf verwandte Grundlagen zurück. Wir können Wölfflins Definition, die er in letzter Fassung in seinem Buch »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« gibt, sehr weit folgen, ohne daß sie uns ganz genügt. Alle Merkmale finden sich in seiner Analyse, aber das eigentlich Entscheidende und Unterscheidende ist nicht herausgehoben. Das war für Wölfflin auch nicht möglich, weil ihm überhaupt die Zweipoligkeit aller Wirkungen der Malerei entgeht, die auch hier eine Rolle spielt. Wölfflin betont vor allem das selbständige Leben der Fläche, das sich unabhängig von den tastbaren Formen, als Spiel von Licht und Schatten, oder im krausen Gewimmel der ihrer darstellenden Funktion entledigten Linien entfaltet. Aber nicht diese Bewegtheit der Fläche ist die Hauptsache. Das Linienspiel der sich mannigfaltig überschneidenden Dächer ist, für sich betrachtet, kaum von einem gleichgültigen Gekritzel unterschieden: daß es Dächer sind, die sich in solcher Weise überschneiden, macht den Anblick malerisch. Bei einer Ruine wirkt nicht die engere Beziehung malerisch, in die der Bau durch die Zerstörung seiner regelstrengen Formen zu den freien Formen der Landschaft tritt, sondern daß wir in dieser scheinbaren Gleichartigkeit eine ganz andersartige, wenn auch zerstörte Ordnung in ihren Resten erkennen, bringt eine Zwiespältigkeit in den Eindruck, der ihn malerisch macht. Ein weißes Landhaus, das mit großem roten Dach inmitten grüner Bäume liegt, wirkt malerisch. Solch ein Komplex weißer, roter und grüner Flecken besitzt im Grunde nichts, was diesen Eindruck hervorbringen könnte; der kommt erst zustande, indem unser erkennender Blick aus diesen gleichartigen Farbenflecken das Haus als ein in sich geschlossenes Ganzes heraushebt und der Landschaft gegenüberstellt. Ebenso hat das Spiel des Lichtes und der Farben auf dem zerrissenen Mantel eines Bettlers nur äußerst geringen Eindruckswert; erst der Gegensatz, in den die optische Erscheinung des Mantels zu der plastischen Form tritt, von der wir wissen, ergibt den Tatbestand des Malerischen. Überhaupt wirkt das Licht stets da malerisch, wo es einen Zusammenhang für unser Auge zerreißt, den unser Bewußtsein hartnäckig festhält.

Das Gemeinsame und Charakteristische all dieser Eindrücke ist, daß ein Wahrnehmungsinhalt zugleich in einen optischen Zusammenhang eingeordnet und durch unsere gegenständliche Auffassung daraus gelöst wird. Aus der so entstehenden Spannung wächst dem Gegenstand sowie dem optischen Komplex jener Erlebniswert zu, den man »malerisch« nennt. Die Verwandtschaft dieses Phänomens mit dem,

was wir als Zentralproblem der Darstellung auf der Fläche zu erweisen gesucht haben, ist offenbar. Nur daß beim Malerischen in der Natur (dem »Pittoresken« nach Wölfflins Terminologie) das bloße Wissen von den sachlichen Zusammenhängen genügt, um der sinnlichen Anschauung die Wage zu halten, während in der Kunst zwei verschiedene Anschauungssynthesen miteinander im Kampfe liegen. Das erklärt sich daraus, daß sich das Pittoreske nicht nur bei ästhetischer Einstellung geltend macht, sondern sich auch im täglichen Leben aufdrängt, wo wir energischer auf Orientierung und Erkenntnis der Dinge eingestellt sind. Vor dem Kunstwerk sind wir ausschließlicher dem sinnlichen Eindruck hingegeben, und unser Wissen wird nur wirksam, soweit es mit Anschauung verschmolzen ist. Anderseits zerreißt in der Natur der flächenhafte Zusammenhang sofort, wenn die plastische Gestalt der Dinge zu anschaulich hervortritt, und darum können sich hier keine starken Spannungen entwickeln. Im Kunstwerk kann die isolierende und zusammenhaltende Kraft der Fläche sehr weit gesteigert werden, sie behauptet sich auch gegen starke Anschaulichkeit der Gegenstandsform. Aber bei all diesen Unterschieden zwischen dem Malerischen in der Natur und der darstellenden Funktion der Kunst, wie sie in dieser Arbeit bestimmt wurde, überwiegt doch die grundsätzliche Verwandtschaft. Wir legen Wert auf diese Tatsache, weil sie zeigt, wie entwickelt das Gefühl für die eigentümliche Wirkung der Malerei stets war, obwohl es nie ins Bewußtsein drang und theoretisch angemessenen Ausdruck fand.

So wird uns der volkstümliche Gebrauch des Wortes »malerisch« zum Schlüssel für das Wesen der Malerei, und wir haben ein Recht, den Namen auf alle Phänomene der Kunst auszudehnen, die sich aus dem Dualismus zwischen optischer Erscheinung und Gegenstand ergeben, ganz gleich, ob die optische Form aus Linien oder Farben oder Helligkeitsunterschieden aufgebaut ist, und ganz gleich, auf welche Weise die Gegenstandsynthese erzeugt wird. Der Begriff des Malerischen bezeichnet also die Beziehung zwischen körperlicher und flächenhafter Anschauungsynthese, ihren Gegensatz und ihren Ausgleich. Dem entspräche der Begriff des Plastischen für das Verhältnis zwischen Körperform und Seele, für jene Phänomene also, die als »Verkörperung eines seelischen Gehalts« der Ästhetik vertraut sind. Will man daneben eine körperlich isolierende Auffassung des Sichtbaren von einer räumlich und flächenhaft gebundenen unterscheiden — ein Gegensatz, der ganz anderer Art ist —, so bleiben dafür die Bezeichnungen haptisch und optisch die angemessensten.

Es sei zum Schluß nochmals hervorgehoben, daß die Wirkung eines Bildes nicht auf das Malerische beschränkt ist. Die Malerei hat

an den eigentümlichen Wirkungen sämtlicher Künste teil: am Musikalischen in den Rhythmen und Harmonien von Linie und Farbe, am Architektonischen in Aufbau und Gewichtsverteilung der räumlichen Komposition, am Plastischen in der anschaulichen Gestaltung von Erlebniswerten, am Poetischen in der Beseelung und Verinnerlichung der Außenwelt. Aber im Mittelpunkt der Wirkung steht doch das Malerische, d. i. die Entwicklung einer Dingwelt aus der optischen Erscheinung, räumlicher und körperlicher Gestalt aus dem abstrakten Organismus der Fläche, und individuellen Lebens aus den unpersönlichen Kräften der formalen Gebilde.

V.

Die Begründung der deutschen Kunstwissenschaft durch Christ und Winckelmann.

Von

Wilhelm Waetzoldt.

1.

In den Jahren 1735—1756 lehrte als »große Zierde« an der Universität Leipzig ein gepflegter, vielgereister, -erfahrener, -belesener Mann, Johann Friedrich Christ. Diese durchaus nicht im Bücherstaub wunderlich und trocken gewordene, sondern harmonisch durchgebildete, geistreiche Natur von aristokratischer Haltung und Lebensweise eröffnet den Reigen der Altertumsforscher und Kunstgeschichtsschreiber des 18. Jahrhunderts. Christ ist Winckelmanns Vorläufer. Und doch werden wir uns nicht verleiten lassen dürfen, den Ruhm, der Begründer der deutschen Kunstwissenschaft gewesen zu sein, von Winckelmann auf Christ zu übertragen. Christs Vorlesungen — in ihnen muß er sein Bestes gegeben haben — die er durch Vorzeigen von Gegenständen aus seinem reich ausgestatteten »Museum« anschaulich zu machen liebte, diese Vorlesungen faßten unter dem Titel »Literatur« oder »Archäologie der Literatur« als einen neuen akademischen Lehrgegenstand zusammen: Inschriften-, Statuen-, Münzkunde, Diplomatik, Geschichte des gedruckten Buches sowie des Kupferstichs u. a. m. Über alle diese Wissensgebiete hat Christ gelesen und geschrieben. Archäologie und Kunstgeschichte wurden von ihm sozusagen noch in eine Windel gewickelt. Winckelmanns Kolumbustat sollte es dann werden, aus dem Knäuel antiquarischer und kunsthistorischer Disziplinen, die sich unter Christs Sammelnamen »*de re literaria*« versteckt hatten, die »Geschichte der Kunst des Altertums« als Archäologie loszulösen und diese neue Wissenschaft nicht als Literaturgeschichte, sondern als Denkmäler- und Stilgeschichte zu treiben. Und noch nach einer anderen Seite muß von vornherein die Grenze zwischen dem hochtalentierten Christ und seinem genialen Nachfolger Winckelmann gezogen werden: Christs Wissen, seine Kritik, seine von technischen, ästhetischen, historischen, philologischen Standpunkten ausgehenden Forschungen haften am Einzelnen, am Einzelwerk, an Einzel-

fragen und einzelnen Künstlern. Ihm fehlt noch durchaus die Einsicht in die Kunst als eine gewordene und gewachsene Gesamtheit von Erscheinungen. Winckelmann erkannte, daß Kunstwerke nicht nur illustrieren und monumentalisieren, sondern Sinn und Wert in sich selbst tragen — und dadurch schuf er sich aus einem Antiquar zu einem Kunsthistoriker um. Christs kunsthistorische Forschungen bleiben dagegen stets ein Stück Altertumswissenschaft.

Wir fragen hier nicht nach den Lorbeeren, die Christ als Professor der Geschichte und Dichtkunst auf philologischen Feldern geerntet hat, sondern einzig nach seiner Bedeutung als Kunstwissenschaftler. In der Geschichte unserer Wissenschaft hat er zunächst einen festen Platz unter den Lexikographen. Seine monographische Studie über Lukas Cranach (in den Fränkischen *Acta erudita et curiosa* I. Slg. Nürnberg 1726) war eine Probe aus einem geplanten und begonnenen großen Künstlerlexikon, sein wichtigstes kunsthistorisches Buch ist ein Lexikon: die 1747 erschienene »Anzeige und Auslegung der Monogrammatum«. Eine »Einleitung in die Geschichte der Malerei nach Nationen und Schulen, besser eingeteilt« (als z. B. die des Sandrart) ist nie zustande gekommen, wie so vieles, was diesem ideenreichen Kopfe als Plan und Einfall entsprang. Christ war der typische Miszellenschreiber, ein Meister dieser Gattung, der zu größeren Büchern nicht kam, sie auch wohl für seine Person ablehnte.

Die vielgeschmähte Hofmeister- und Reisebegleiterbildung deutscher Gelehrter des 18. Jahrhunderts erwies sich in Christs Falle im Bunde mit dem Dilettantismus in den bildenden Künsten als eine Erziehung zum freien, geschmackvollen, eleganten, sinnlich aufgetanen Menschen. Reisen und Sehen, Selbermachen und Sammeln, Sichten und Forschen, Kunstanschauung und Philologie hielten sich hier glücklich die Wage. Christ blieb nämlich Philologe, auch der Kunst gegenüber. Das kennzeichnet seine Methode. Die Vorzüge altgewohnter philologischer Arbeit: Kritik der Quellen, Prüfung von Urbild und Nachbildern, das Bauen auf richtigen und klaren Merkmalen, Urkunden und Beweisen und das Ablehnen von Schlußfolgerungen auf ein bloßes Vermuten hin, alles das zeichnet Christs kunstgeschichtliche Arbeiten aus, gibt ihnen ihre Eigenbedeutung und ihren Wert und läßt Christ als einen der ersten die Wege rein empirischer, kritisch-philologischer Kunstforschung einschlagen, die erst hundert Jahre später von Fiorillo, Rumohr, Waagen, Passavant u. a. wieder betreten werden sollten. Christs Leistung als Kunsthistoriker ist nur eine Teilerscheinung des großen Dienstes, den die Philologie überhaupt durch Ausbildung der Quellenkritik und -interpretation zu bewußt gehandhabter Technik der Geschichtsschreibung geleistet hat. Diese methodische Zucht kam zu-

nächst der Altertumswissenschaft zugute, der sie Winckelmann und Heyne zuführten, und erst nach dem Durchgang durch Kunstdogma und Kunstkonfession, Theorien und Phantasien fand die Kunstgeschichte zum Positivismus der Arbeiten eines Christ wieder zurück.

Christ debütierte mit der Schrift über Cranach, und sein Hauptinteresse blieb der deutschen Kunst. Als die dunkelste und verwirrteste bedurfte sie, so meinte er mit Recht, vorzüglich des Forscherfleißes. Die alten deutschen Meister aus der Nacht der Vergessenheit zu ziehen, war sein Ehrgeiz. Hier war ja noch so gut wie alles zu tun: Christ tat, was in seinen Kräften stand — und tat es in deutscher Sprache. Der Meister eines eleganten und fließenden Latein hat mit der deutschen Sprache ringen müssen, bis er sie sich zu einem gefügigen Werkzeug gelehrten Ausdruckswillens geschaffen hatte. Der stilistische Gegensatz der beiden um 21 Jahre auseinander liegenden Schriften zeigt deutlich den außerordentlichen Fortschritt des deutschen Schriftstellers Christ. Im Cranachartikel noch die mit französischen und lateinischen Fremdwörtern gespickte Modesprache der guten Gesellschaft im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, im Monogrammenlexikon dagegen ein Deutsch, das die »gemeinen Worte unserer Väter und Großväter« wieder lebendig macht und sich seinem Ideal: dem lutherischen Kern- und Kraftdeutsch nähert.

Als Christ an seine kleine Cranachmonographie ging, war ihm klar, daß er seinen kritisch-besonnenen, überall nach den Quellen fragenden methodischen Standpunkt nach zwei Seiten hin zu verteidigen habe, zunächst gegen diejenigen seiner Landsleute, die »entweder aus Unwissenheit der Kunst oder gefaßtem Vorurteil in der festen Meinung (stehen), daß Lukas Cranach die Teutsche Malerei auf einen so hohen Grad erhoben, daß er über die Beurteilung gesetzt, und nur mit Bewunderung anzusehen sei«. Ihnen gegenüber wagt Christ eine Kritik Cranachscher Werke auf ihre verschiedene Wertigkeit hin, denn er spricht es klar aus, daß man »unter der Güte seiner Sachen, nach der Zeit, wann und zu wes Ende sie gemacht, einen großen Unterschied machen muß«. Andere Gegner sah Christ voraus in jenen Kunstfreunden, welche »mit großen Ideen, aus Betrachtung der schönen Sachen in Italien, den Niederlanden oder Frankreich, eingenommen, und mit einem Ekel gegen alles das, was von dem gotischen Wesen bei sich führt, erfüllt werden«, und nun alles, »was Cranach gemacht, in Gegeneinanderhaltung ihrer besseren Ideen, gleich anfangs mit verächtlichen Augen« ansehen und sich wundern, wie »ein dergleichen Meister so hohe Reputation erhalten mögen«. Ihrer Befangenheit gegenüber arbeitet Christ vorurteilslos die Merkmale des Cranachschen »*gout*« heraus, der, wie es in einem Schlußurteil heißt, freilich

»um ein merkliches gotischer und kleiner als Dürers« sei. Aus eigener Anschauung, Prüfung und Vergleichung Cranachscher Werke wird seinem »Genie« die Stellung in der deutschen Kunst angewiesen. Das führt Christ zu einem Versuch, den Begriff der deutschen Kunst festzustellen und ihren Verlauf erstmals zu periodisieren. »Einen teutschen Künstler nenn ich, welchen ich nicht nur von den französischen und italienischen Malern, sondern auch vornehmlich von den Niederländern unterschieden wissen will, weil jede dieser Nationen im Malen ihre besonderen Manieren geheget hat. Weil nun diese Manieren *ab arte restaurata* sich mit der Zeit verändert, so teilt man wieder jede Nation in ihre Kunstperiodos ein. Dieserwegen nenne ich unter den Teutschen, welche zu Ende des XV. und Anfang des XVI. seculi floriert haben bis ohngefähr 1580 die älteren, ferner bis 1680 die mittleren, und endlich von da an bis auf die gegenwärtige Zeit, die neueren teutschen Künstler.« Mit diesem in einer Anmerkung versteckten Einteilungsversuch kommt Christ weit über den von ihm oft kritisch zitierten Sandrart hinaus. Daran ändert nichts, daß auch noch Christs kunsthistorisches Gesamtbild ganz beherrscht ist von der italienischen, zuerst von Ghiberti in die Welt gesetzten Cimabuetheorie. Das heißt: »gotisch« nennt er alles, was entstanden ist vom Einfall der Goten bis auf Wiederherstellung der Kunst *(ars restaurata)*, »welche in Italien unter Cimabue, Giotto und Gaddi im XIII., in den Niederlanden unter den beiden van Eyck und einigen unbekannten, zu Ende des XIV., in Teutschland aber, zu Ende des XV. seculi unter Dürer, unserem Lukas und Holbein erfolgt« sei.

Beim Zusammenbringen seiner großen Kupferstichsammlung hatte Christ den mannigfachen Nutzen der Graphik (der »niederen Malerei«) für alle historische Beschäftigung mit bildender Kunst erkannt. Jedes Kupferstichstudium setzte voraus die Beschäftigung mit den Maler- und Stechersignaturen, deren erhellender Wert besonders in der noch in Finsternis liegenden deutschen Kunstgeschichte Christ wohl an der Cranacharbeit bereits aufgegangen war. Jahrelang trieb er in leeren Viertelstunden die »unschuldige Zeichendeuterei« und schenkte schließlich 1747 der Forschung das erste brauchbare und musterhaft gearbeitete Monogrammenlexikon. Der Philologe Christ ging streng von den Originalblättern aus, die er von nachgemachten Blättern, von Kopien und Fälschungen zu scheiden suchte. Im Gegensatz zu den unzuverlässigen Angaben seiner Vorgänger Sandrart, Marolles, Malvasia, Le Comte, Orlandi schied Christ folgerichtig Selbstgesehenes, wirklich Beobachtetes von nur Gehörtem, Gelesenem und von anderen Bemerktem. Hierin wurde er der Vorläufer eines Hagedorn, Heinecken und anderer wahrer Kenner und Sammler des 18. Jahrhunderts. Christ

fällt nicht in den typischen Fehler künstlerischer und wissenschaftlicher Dilettanten, in sein jeweiliges Problem blind verliebt zu sein und dessen Bedeutung zu überschätzen. Auch der Zeichendeuterei gegenüber bewahrt er sich die klare Einsicht in die Grenzen des methodischen Wertes der Künstlersignaturen. Er will niemand raten, »daß er allerdings (= stets) auf Unterschrift und Zeichen traut und daran hangen soll«. Dieses echt wissenschaftliche Mißtrauen auch dem scheinbar unantastbar Urkundlichen gegenüber läßt ihn in großer gedanklicher Kühnheit höher als die Philologie des Auges die Stilkritik bewerten. Der Kunstkenner soll sich nämlich nicht auf die Signaturen verlassen, sondern »die Werke der Meister aus dem gar deutlichen Unterschied des Geistes, der Regel, des Risses und der Manieren erkennen lernen«. Das war eine Idealforderung, vielleicht hätte Christ ihr genügen können; für die antike Kunst löste Winckelmann alle Aufgaben, die Christ gestellt hatte.

Winckelmann hat Christs Vorlesungen nicht gehört, ob er seine Schriften kunsthistorischen Inhaltes gekannt hat, wissen wir nicht. Als Winckelmann sich von Rom aus dem Leipziger Gelehrten, von dessen Hand er eine Besprechung seiner Erstlingschrift wünschte, empfehlen ließ, in der Hoffnung, Christ einmal durch Roms Kunstschätze zu führen, war dieser schon gestorben. Aber sein lebendiger Geist wirkte fort in den Schülern, zu deren größten Heyne und Lessing, die artverwandten hellen Geister gehört haben. Durch Oeser hat Christs edle und reiche Persönlichkeit noch das erwachende Genie Goethes berührt. Was war es schließlich, das den gelehrten Mann überdauerte? Daß er in Leben und Werken wirklich war, was er sein wollte: ein künstlerisch empfindender Mensch. Den Wert der Empfindung für die »feine und holdselige« Kunst in einer tief rationalistischen Zeit nicht nur gepredigt, sondern wahrhaft vorgelebt zu haben, das war Christs Verdienst: »Wie niemand sich dessen zu schämen hat, wenn er nach dem Maße seiner Erziehung und seines Standes, unkünstlich und ungelehrt ist: also ist, ohne Liebe und Empfindung der Kunst und ohne alle Einsicht in das Annehmliche und Schöne, das in ihren Werken ist, leben und ein Mensch sein wollen, jedermann, auch den Kleinen und Ungelehrten, eine Schande«.

2.

»Sodann schlummert hier, hoch über dem Adriatischen Meer, zwischen den Akazienbüschen, die Asche desjenigen Mannes, welchem die Kunstgeschichte vor allen anderen den Schlüssel zur vergleichenden Betrachtung, ja ihr Dasein zu verdanken hat.«

Mit diesen ergriffenen und ergreifenden Worten gedenkt Jakob

Burckhardt in seinem Cicerone, im Abschnitt über den Dom von Triest, seines großen Vorgängers Winckelmann.

Winckelmann ist trotz Christs Leistung der Begründer der Kunstwissenschaft in Deutschland, er machte aus Stoffsammlung Geschichtsschreibung. Dadurch aber, daß Winckelmann als erster Deutscher Geschichte der Kunst »philosophisch« betrieb, wie das 18. Jahrhundert sich ausdrückte, indem er kunstgeschichtliche Erkenntnisse auf Grundtatsachen geschichtlichen Seins überhaupt zurückführte und die Kunsthistorie in den großen Zusammenhang historischer Wissensgebiete einordnete, hat er mehr getan als ein neues Fach auf die Füße gestellt, er hat für seine Nation Unvergängliches geleistet. Winckelmann gab dem deutschen Geiste ein neues Organ Kunst zu fühlen, er führte die Welt der Kunst in den Kreis unserer Nationalbildung ein und schließlich: durch den Stil seiner Werke erhob er auch an seiner Statt deutsche gelehrte Literatur, deutsche wissenschaftliche Prosa zum Range europäischen Schrifttums; die Geschichte der Kunst des Altertums hat für die deutsche Prosa kaum mindere Bedeutung, wie Klopstocks Messias für die deutsche Poesie.

Lebens- und Bildungsgeschichte des 1717 geborenen Mannes wird beherrscht von einem grandiosen Szenen-, Licht-, Stimmungs- und Umgebungswechsel. Dieser große Gegensatz gibt auch dem Justischen Gemälde Winckelmanns und seiner Zeitgenossen die Kontrastwirkung einer dunklen Hälfte: Winckelmann in Deutschland und einer hellen Hälfte: Winckelmann in Italien. Hier Winckelmann in kunstloser oder armer Umgebung, dort im Mittelpunkt großer Kunst, hier Lehrer und Bibliothekar, dort Präfekt der Altertümer und Kunsthistoriker. Aus Druck, Entbehrung und Unbekanntsein führt die Lebenskurve aufwärts zu Freiheit, Genuß und europäischem Ruhm. Aus theologisch-philologischer Befangenheit befreit sich sein Geist zu Weltbildung. Der Drang, dem Ideal nachzuleben, die fast übermenschliche Kraft, das Sehnsuchtsziel zu erreichen, hat Winckelmann zu einer fast symbolischen Erscheinung werden lassen für deutschen Idealismus und edelsten Bildungstrieb, symbolisch auch für den Mann des dritten Standes, der ans Licht drängt, für den Bürger des 18. Jahrhunderts, der als Gleichberechtigter sich an den Tisch der Fürsten setzt und mit der Waffe des Geistes in die alte ständisch-aristokratische Welt einbricht.

Die ersten Kunsteindrücke empfing Winckelmann in einem provinziellen Winkel mittelalterlich-kirchlicher Kunst. Auf gotischen Backsteinkirchen und Wehrbauten Stendals ruhen die Knabenblicke, durch gotische Chorfenster der Franziskanerkirche fällt das Licht auf seinen Schultisch. In einer sonst kunstlosen Umgebung erlebte er Eindrücke

strenger alter Werke, und vielleicht empfing sein Geist hier schon die Richtung und den Anstoß, ein Erforscher und Liebhaber von Altertümern und ein Kritiker seiner Gegenwart zu werden.

Zwei Universitätsjahre in Jena und Halle bringen nicht das Aufatmen, sondern ein Versinken in Bücherstaub. Den angehenden Theologen Winckelmann zwang ein Edikt Friedrich Wilhelms I. in Halle zu studieren. Voltaire hatte gesagt, wer die Krone der deutschen Gelehrten sehen wolle, müsse nach Halle gehen, Winckelmann nannte Halle die Stadt der Blinden. Und doch dankte Winckelmann Halle die erste Berührung mit seinem späteren Forschungsgebiet, der griechisch-römischen Altertumswissenschaft. Hier las Johann Heinrich Schulze sein später (1766) als Buch erschienenes Kolleg über griechische und römische Altertümer nach Münzen. Winckelmann hatte es gehört und die ersten Kleinbilder der Götter in die Hand genommen, deren Verherrlicher an den Originalen der großen Kunst er werden sollte. Im übrigen erweckte der Besuch der Vorlesungen des Modephilosophen Christian Wolff und des Begründers der ästhetischen Wissenschaft, Alexander Baumgarten, nur seine Abneigung gegen die Zunftgelehrten, die wissen, was andere gewußt haben, für die es genug ist, Titel und Indices von Büchern zu kennen im Gegensatz zu Leuten, die Empfindung haben und denken. Auf der Universität schon nahm er sich vor, einmal für Menschen, die nicht Universitätskenntnisse haben, zu schreiben — er wurde der erste in der Reihe der Professorenverspotter: Lichtenberg—Schopenhauer—Nietzsche.

Die Berührung des Begründers der Kunstgeschichte mit dem Vater der Ästhetik hatte bei Winckelmann nur zur Folge den Abscheu vor den im Zimmer ausgebrüteten metaphysischen Grillen der Weltweisen und die Sehnsucht nach lebendiger Kunstanschauung, als einzig möglicher Rechtfertigung und Quelle aller Kunstschreiberei. Baumgarten und sein Schüler und Nachfolger G. F. Meier systematisierten die Kunst, ohne sie zu kennen, sie trieben Ästhetik, ohne ästhetische Erlebnisse zu haben und demonstrierten ihre Sätze fast ausschließlich an den redenden Künsten. Winckelmanns Sehnsucht nach Erfahrung und Anschauung statt nach Wissen von Begriffen und Worten, die die Geisteswissenschaft nicht befriedigen konnte, flüchtete zur Naturwissenschaft. Auf den gleichen Weg wies ihn ein angeborenes starkes Naturgefühl, wie es später in schwärmerischer Verehrung des südlichen Meeres und der großen Naturschauspiele, z. B. des Vesuvausbruchs (1767) zutage trat. Bei Gottfried Sell in Halle, dann bei Georg Ehrhard Hamberger in Jena lernte Winckelmann, was dem Archäologen zustatten kommen sollte, zu scheiden und zu vergleichen, eine Gesamterscheinung zu analysieren, auch das Kleinste zu beachten und

das Charakteristische festzuhalten. Den Vorzug naturwissenschaftlicher Erziehung haben viele Kunstforscher am eigenen Leibe erfahren, z. B. hat ihn Anton Springer ausdrücklich bezeugt. Winckelmann — ähnlich darin Goethe — war so verliebt in diese Welt der Sinne, daß er in seinen letzten Lebensjahren sich mit dem Plan trug, nach Abschluß der archäologischen Arbeiten sich der Physik zuzuwenden. »Meine letzten Betrachtungen werden von der Kunst auf die Natur gehen.«

Und doch: es darf nicht vergessen werden, daß es der Hallische Kanzler v. Ludewig war, der Winckelmann auf die geschichtliche Bahn wies und damit die für sein Leben entscheidende Richtung gab. In der Bünauschen Bibliothek zu Nötnitz und in der Dresdener Galerie sowie im Atelier Oesers wird aus Winckelmann, dem märkischen Konrektor und Studenten der Theologie, der zukünftige Historiograph und Kunstkenner. Die Bedeutung Dresdens für seine Bildungsgeschichte kann gar nicht überschätzt werden: es hat ihm zu sich selbst geholfen. Dresden war die erste Kunststadt des Nordens, eine Kolonie Italiens auf sächsischem Boden, die Stadt des Rokoko, für Winckelmann so ein Vorgeschmack Roms, wie später für Wackenroder Halle ein Vorspiel Nürnbergs. In Dresden traten Kunstwerke an die Stelle der Bücher, Künstler lösten die Professoren ab, Winckelmann lernte hier nicht mehr in Hörsaal und Büchereien, sondern in Galerie und Atelier, eine neue Art der Erkenntnis wurde ihm zuteil: aus den Dingen und der Anschauung statt aus Begriffen und Worten. Das Gefühl, daß ihm die Augen geöffnet wurden, war so stark, daß Winckelmann, wie Goethe in Rom, da er unter die Maler geriet, glaubte, »Gott und die Natur hätten einen Maler und einen großen Maler aus ihm machen wollen«. Er wurde es nicht, denn es gibt keinen Raphael ohne Hände. Was nun diesem literarisch durchtränkten Geist vor Augen trat, waren die Ausläufer französischer und italienischer festlich-prunk- und prachtvoller Architektur in Hofkirche, Zwinger, Großem Garten und eine Galerie, deren Kern die großen Cinquecentisten und Seicentisten bildeten; ein typisches Zeugnis für Fürstengeschmack und Fürstenmacht des 18. Jahrhunderts. Die Sammlung war nicht zusammengebracht, um Kunstgeschichte zu lehren — sie besaß nichts aus der Kunstperiode vor Raphael — sie war für den Genuß des Schönen bestimmt, das man gerade bei den späten Italienern fand; weder legte man an jedes Bild den Maßstab höchster Originalität, noch ließ man sich durch den Begriff des Eklektizismus schrecken; man kostete gern den aus verschiedenen Blumen gesammelten Honig.

In dieser Fülle sah Winckelmann nur wenig. An der Schönheit der Dresdner Bauten ging er blind vorüber, die Tonkunst großen Stils, in der Hofkirche stets gepflegt, fand sein Ohr nicht, die Schätze

des Kolorits bei Niederländern und Italienern rührten sein Auge nicht, ihm fehlt der Sinn für Helldunkel, Handlung, Komposition, Charakteristisches, Ausdruck, zugänglich war ihm fast ausschließlich der harte Umriß, die schöne Drapierung, die machtvolle Ruhe und die idealisierte Natur.

In Dresden wurde Winckelmann zum Schriftsteller. In Oesers Nachlaß fand sich das Manuskript »Vom mündlichen Vortrage der allgemeinen neueren Geschichte«. Die hier entwickelten Gedanken sind der Abschied Winckelmanns von der Beschäftigung mit der politischen Geschichtsschreibung und zugleich sein Programm für die Geschichtsauffassung, die den kunstwissenschaftlichen Werken zugrunde gelegt wurde. Die Ursachen für das Steigen und Sinken der Staaten, den großen Kreislauf aller Dinge sucht Winckelmann im Klimatischen und Kulturellen (in Handel, Industrie, Wissenschaft und Kunst neben Krieg und Politik). Das »Philosophische« der Geschichtsauffassung Winckelmanns kennzeichnet sich hier schon deutlich durch den universalen Zug. Bekannte antike Gedanken über den Zusammenhang von Kunst mit Klima, Boden und Rasse verbinden sich mit modernen Ideen. Montesquieu war in dieser Richtung auf Vertiefung und Bereicherung der Geschichtsschreibung vorangegangen, indem er in den Staatsgebilden und ihren Lebensformen unter natürlichen und geschichtlichen Bedingungen Gewordenes erkannte und so die Grundlagen für eine historische Geographie schuf. Was Winckelmann in der Vorlesung nur skizziert hatte, wendete er an auf die Sonderfrage nach der Entwicklung der Kunst, nach ihrer Vergangenheit, ihrer Gegenwart und Zukunft. Es handelt sich um die »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« (1755). Dies Heftchen ist eine Parteischrift, entstanden als leidenschaftlicher Ausdruck aus der Mitte einer Gegnerschaft: es enthält Winckelmanns »Reformationsthesen«. Um die Stimmung des Ganzen aus dem Parteistandpunkt der alten und neuen Kunst gegenüber zu verstehen, muß man die geistesgeschichtliche Situation zur Zeit seiner Entstehung begreifen.

Das Buch entsprang dem Zeitgefühl der Ermüdung auf ästhetischem, ethischem, politischem Boden, der Empörung gegen politischen Despotismus des *ancien régime* und seiner ständischen Gesellschaft, der Stimmung der Auflehnung gegen den auf Deutschland lastenden Druck, den auf geistigem Gebiete Dogmatik, Zunftgeist, barbarischer Ungeschmack, Gelehrtenenge, auf künstlerischem »die freche Moderne« der letzten Entwicklungsausläufer der Renaissancekunst und -kultur bedeuteten. Winckelmann trat ein in eine schon im Gange begriffene Gegenströmung, er wurde von einer rückläufigen Bewegung ergriffen,

um schließlich ihr Führer und Herold zu werden. Die Sehnsucht nach dem Einfachen, Machtvollen, nach der gesunden und guten Kunst ist nur eine Seite jenes Verlangens nach Erneuerung des gesamten Weltbildes. Das Ziel: eine der höchsten Bildungsmöglichkeiten der Menschheit in der Antike wieder zu gewinnen, schien Winckelmann auch mit dem Preis der Absage an die kranke Kunst der Gegenwart nicht zu teuer bezahlt. Der Hinweis auf die vorbildliche Griechenkunst ist ursprünglich ein Gedanke des Carracci-Kreises, den Bellori aufgenommen und verbreitet hatte. Winckelmann will in der Dresdner Schrift nicht darstellen nur, sondern wirken. Wirken auf die es ankam zu wirken. Dazu waren nötig ein neuer lebendiger Inhalt und eine neue Form. Winckelmann wollte in gutem Deutsch nicht für Professoren, sondern für Weltleute schreiben, er legte keinen sonderlichen Wert darauf, von Gelehrten gelesen zu werden. Winckelmann, dieser leidenschaftliche Leser der Montaigne, Larochefoucault, Addison, Shaftsbury und anderer weltmännischer Schriftsteller konnte zeigen, was er gelernt hatte. Die Mischung mannigfaltigster Elemente in seiner Bildungsgeschichte kam der Lesbarkeit seiner Bücher zugute, es waren fast die ersten deutsch geschriebenen, die von den höchsten Ständen mit Vergnügen gelesen wurden. Die Grundgedanken werden uns im Zusammenhange des Winckelmannschen geschichtlichen Weltbildes beschäftigen, hier einige Andeutungen über den Stil. Winckelmann legte höchsten Wert auf ihn, sammelte charakteristische Aussprüche, Kritiken, Grundsätze über Stil. Im Gegensatz zur damaligen gelehrten Prosa mit ihrer Unpersönlichkeit, Weitschweifigkeit und Schwerfälligkeit suchte Winckelmann eine »erleuchtete Kürze«, wollte er mit halben Worten von der Kunst reden, wie die Maler gewöhnt sind. Er will andeuten, statt auszuführen, reizen statt ermüden. In der Wärme des Tons, der Markigkeit und sentenzenhaften Kürze der Sätze, in Leichtigkeit, Beweglichkeit des Stiles, Durchsichtigkeit des Aufbaues und in der Urbanität des Vortrags, der den beliebten Prunkschmuck gelehrter Zitate meidet, strebt Winckelmann nach dem Umgangston der guten Gesellschaft. Für das Geschliffene wie für das Beschwingte des Tones zwei Beispiele: »die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmeckt. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler«. »Seht die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur! Das Kind auf ihrem Arm ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus

welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.«

Die »Gedanken« und die nachfolgenden Schriften: der anonyme Selbstangriff des »Sendschreibens« und die namentlich gezeichnete Selbstverteidigung der »Erläuterung« (1756) — das Ganze eine literarische Mystifikation im Zeitgeschmack — nehmen bei noch unzureichender Kunsterfahrung die Grundgedanken der schriftstellerischen Zukunft Winckelmanns so sehr vorweg, daß Herder recht hat, der 1781 im deutschen Merkur schrieb: »In diesem Schriftchen liegt, mich dünkt, die ganze Knospe von Winckelmanns Seele; Rom konnte sie nur mit gelehrtem Laube und mit Früchten eines bestimmteren älteren Urteils krönen. Was Winckelmann in Rom sehen wollte und sollte, trug er schon in sich.«

Die kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung der 50 Exemplare der Gedanken war: die Beschleunigung des Endes der Rokokowelt. Die lebensgeschichtliche Folge des dem sächsischen Kurfürsten gewidmeten Buches war eine Pension, die die Übersiedlung nach Rom ermöglichte. Winckelmann kommt in die Heimat seiner antikischen Seele, wird verpflanzt auf den Boden, dem die reichste Frucht seines Geistes erwachsen sollte: die Geschichte der Kunst des Altertums. Was brachte er an geistiger Ausstattung mit für die großen Aufgaben, die seiner warteten?

Zunächst die Kenntnis antiker, vor allem griechischer Autoren, schon in Stendal und Seehausen erworben, Kunstenthusiasmus und Anfänge der Kunstkennerschaft aus Dresdner Tagen, Quellenstudium der Rechts- und Weltgeschichte aus der Bibliothek zu Nötnitz. Der wichtigste Bildungsbestandteil war wohl die Kenntnis der alten Literatur: sie bedeutete sprachliche Schulung an Schönheit, Logik, Klarheit, Bildlichkeit des Griechischen. Genährt mit edelster Sprachnahrung hatte Winckelmann sich gefeit gegen das Pedantische, Rohe, Abstruse und Abstrakte, Banausische und Provinzielle des gelehrten deutschen Jargons. Am Griechischen lernte er edle Einfalt und stille Größe, erkannte er den Unterschied zwischen antikem Pathos und Esprit des 18. Jahrhunderts. Innerhalb der griechischen Kunstwelt wußte er zu scheiden zwischen dem hohen und schönen Stil bei Äschylos und Sophokles. Winckelmanns Sinnlichkeit erwachte zuerst in der Sprache. Von Wort und Rhythmus, Anschaulichkeit, Kernhaftigkeit, Wucht und Süße des Sprachlichen wurde er unmittelbar berührt, ehe ihm das Auge sich öffnete für sinnliche Werte der bildenden Künste. Die Bildhaftigkeit der homerischen Sprache möchte er am liebsten unmittelbar für die Motivwelt der gestaltenden Künste ausbeuten, darin auf den Pfaden der Bodmer und Breitinger wandelnd, denen sich in den »Diskursen der Mahlern« das

Poetische nur vom Grenzgebiet der Malerei her erschlossen hatte: »Was für ein großes Bild gibt Thetis, die gleich dem Nebel sich aus dem Meere erhebt!« Aber das Umgekehrte war für Winckelmann nicht vorhanden: Kolorit und Zeichnung im Gemälde setzte er in seiner Erläuterung nicht gleich Rhythmus und Wortklang in der Poesie, sondern gleich Silbenmaß und Wahrheit der Erzählung. Für das Verständnis malerischer Formabsichten fehlte ihm jene feine sinnliche Empfänglichkeit, die er sprachlichen Gebilden gegenüber besaß: »Zwei Verse im Homer machen den Druck, die Geschwindigkeit, die verminderte Kraft im Eindringen, die Langsamkeit im Durchfahren und den ungehemmten Fortgang des Pfeils, welchen Pandaros auf Menelaos abschoß, sinnlicher durch den Klang als durch die Worte selbst.« Aus dieser Einseitigkeit der Winckelmannschen Sinnlichkeit erklärt sich auch, daß er bei aller Genußfähigkeit und Neigung, sich jedem Eindruck und jeder Stimmung ganz hinzugeben, den »bloß sinnlichen Empfindungen« ein zu enges Herrschaftsgebiet absteckt. Sie »gehen nur bis an die Haut und wirken wenig in den Verstand«. Damit verschloß Winckelmann sich die volle ästhetische Würdigung großer Bildgattungen, wie der Landschafts- und Stillebenmalerei, die ja ganz an unsere sinnliche Begabung appellieren. Winckelmann gehört in die Gruppe der nordischen Hellenen, der sinnlich-übersinnlichen Freier um antike Schönheit, die durch Namen wie Carstens und Thorwaldsen bezeichnet wird. Goethes Durchtränktheit mit naiver, antikischer Sinnlichkeit war ihm nicht geschenkt.

Auf Rom hatte sich Winckelmann auch insofern in Dresden unbewußt vorbereitet, als er alles, was ihm an moderner europäischer Kunstliteratur in die Hände fiel, verschlungen hatte. Nichts Wichtiges ist ihm dabei entgangen. Bei flüchtigem Überblick finden wir in Winckelmanns Arbeitszimmer von Italienern die Künstlerbiographien Vasaris, Malvasias, Belloris, die theoretischen Bücher des Alberti, Dolce, Borghini und Baldinucci, die *cours de peinture* des Roger de Piles und Dubos Reflektionen über Poesie und Malerei, von englischer Literatur Richardsons Cicerone durch die italienischen Kunstschätze. Als Winckelmann in Rom war, sank seine Achtung vor den Büchern über Kunst bedeutend, er sah, daß er nichts wußte, da er doch glaubte, alles gelernt zu haben, er erkannte, daß man erst vor den Altertümern selbst ein Sehender wird, daß Kunstgeschichte sich in erster Linie auf Kunstwerke, in zweiter erst auf literarische Nachrichten gründet. Ein tiefes Glücks- und Freiheitsgefühl ergreift Winckelmann — es ist wie ein großes Aufatmen, nach 30 Jahren des Elends doch noch mit ungebrochener Schwungkraft die Gefilde der Seligen erreicht zu haben. »Die mir gegönnte Muße ist eine der großen Glückseligkeiten, die

mich das gütige Geschick, durch meinen erhabensten Freund und Herrn, in Rom hat finden lassen. Diese selige Muße hat mich in Stand gesetzt, mich der Betrachtung der Kunst nach meinem Wunsche zu überlassen.«

Der große, durch die Gedanken über die Nachahmung im wesentlichen vorbereitete Wurf war die »Geschichte der Kunst des Altertums« (1764). Winckelmann war sich bewußt, etwas Außerordentliches zu schreiben, in diesem der Kunst und der Zeit und besonders dem Freunde Mengs geweihten Buche ein wegweisendes Werk zu geben. In den »Gedanken« und den anschließenden Schriften steckten zwar schon originelle methodische Gedanken: die Abhängigkeit der römischen von der griechischen Kunst, der Versuch, den Stil einer Kunst aus Klima, Landschaft, Volkscharakter zu erklären, zwischen Feinheit der Sprache und Feinheit des Muskel- und Nervenbaus des Sprechenden eine Kausalverbindung herzustellen, den Einfluß eines reinen und heiteren Himmels sowie guten Wassers auf die Körperbildung und Schönheit nachzuweisen, die Bedeutung des Sports und der Sitten zu ergründen u. a. m. Auch hatte die Tätigkeit in der Bünauschen Bibliothek und die Mitarbeit an Bünaus Reichshistorie, das Studium vor allem Voltaires und Montesquieus, Winckelmann gesättigt mit den Kulturbegriffen der Aufklärung, mit ihrer Auffassung vom Wesen der Geschichte und ihn geschult im Ordnen, kritischen Bearbeiten von Stoffmengen und der strengen historiographischen Technik. Trotz alledem aber war es eine grundgeniale Idee, diese Einsichten auf die Welt der Griechen anzuwenden, die Gesamtheit unserer Kenntnisse alter Kunst, die verstreut lagen bei Antiquaren, Philologen, Philosophen, Amateuren, die herausgezogen werden mußten aus Plinius und Pausanias, zu verschmelzen mit der Anschauung und eingehenden stilistischen Vergleichung der Bildwerke römischer Paläste, Villen, Sammlungen und schließlich all dies geistige Gut zu durchtränken mit einer persönlichen Schönheitstheorie und darzustellen in Form einer geschichtlichen Erzählung. Die Leistung Winckelmanns ruht nicht allein im Stofflichen seiner Werke, so bedeutend sie in dieser Richtung besonders für ihre Zeit waren. Läge das Verdienst hier, so wären seine Bücher längst bei der gänzlichen Umgestaltung des Stofflichen in der Archäologie vergessen, sie leben aber, und das danken sie ihrem Geist, ihrer Methode und ihrer Form. Winckelmann will Geschichtsschreiber und zugleich Ästhetiker der Kunst sein. Das Historische und das Theoretische verschlingt sich in diesem Buche aufs merkwürdigste, es ist ein Lehrgebäude und ist eine Kunstgeschichte, es behandelt die gleiche Materie zweimal in verschiedener Betrachtung. Wenn auch eine Welt Sandrart von Winckelmann trennt, in dessen

Hauptwerk man »die Geschichte der Künstler nicht zu suchen (hat), denn sie hat auf die Erkenntnis des Wesens der Kunst wenig Einfluß«, so verbindet beide doch noch die aus romanischer Renaissanceästhetik stammende Bevorzugung des Systematischen ihrer Lehrgebäude vor dem Historischen in der Gesamtgliederung der Werke. Der Kern der Lehre war die absolute Norm der Antike. Antik heißt freilich bei Winckelmann griechisch, darin aber, wie er den Vorrang des Griechen begründet, wie er ihre Kunst ableitet und dem »Ursprung, dem Wachstum, der Veränderung und dem Fall« der Künste auf die Spur zu kommen sucht, wie er eine Periodisierung der Stile gibt, offenbaren sich Eigenwuchs und Genialität seines Denkens.

Winckelmann ordnet die Tatsache der Kunst in sehr viel weitere Kreise des Lebens ein, als sie sich vor den Augen der Historiographen der Renaissance und des Barock aufgetan hatten. Winckelmann stellt die Frage nach den Kräften, welche die Verschiedenheit der Stile in der antiken Welt bedingen und findet sie nicht nur in den Verschiedenheiten des Könnens, der Inhalte, der Künstlermoral (wie Sandrart und seine Nachfolger), sondern in den natürlichen und historischen Existenzbedingungen der Völker, in Bodenbeschaffenheit, Klima, Rasse, Staat, Gesellschaft, Religion. Damit läßt Winckelmann die Kunstgeschichte nicht mehr auf einem Seitenstrang der allgemeinen Geschichte stehen, sondern er verknüpft sie mit dieser auf das allerengste, indem er sie Anteil gewinnen läßt an den allgemeinen historischen Fragestellungen. Und noch ein Weiteres und Wichtigeres: Sandrart und noch J. G. Sulzer in seinem kurzen Begriff aller Wissenschaften (1745) hatten zur Beurteilung der Kunst in der Hand gehabt nur die Wertbegriffe der künstlerischen, individuellen Erfindungsgabe und des persönlichen technischen Könnens, Winckelmann geht von den Künstlern zurück auf die Kunst, von den Schöpfungen auf die geistige Macht, die sie gebildet hat: er führt den Begriff des Stiles und der Stilgeschichte ein und tut damit den entscheidenden Schritt über Sandrart hinaus. Damit ändert sich auch die ganze Tonart. Statt der didaktisch-panegyrischen Methode gibt Winckelmann die historisch-analysierende Betrachtung, von der referierend pragmatischen sucht er den Weg zur genetischen. Um die Entwicklung des nationalen Stiles zu fassen, verfeinert Winckelmann die wissenschaftlichen Verfahren und schafft er sich neue Hilfsmittel. Er verbindet Urkundenstudium und Denkmäleranschauung, Deutung des Gegenständlichen und Formanalyse, er lernt mit Hilfe ausgedehnter und eindringender Selbstschau Original und Kopien, Fälschungen und Restaurationen zu scheiden; daß dabei die Wertung der persönlichen künstlerischen Leistung hinter der Darstellung des allgemeinen Entwicklungsablaufes

zurücktreten mußte, ist selbstverständlich. Didaktische Nebenabsichten und akademische Befangenheiten berühren aber weder das Grundsätzliche noch die Größe seiner Leistung. Auch die Tatsache, daß die neuen Begriffe entwickelt werden an einem verhältnismäßig kleinen Material, ja an einem Traumbild der Antike, wird aufgehoben durch die geniale Intuition Winckelmanns, durch seine Gabe des Zusammensehens und Zusammendenkens von Kunst und Leben. Seine Arbeit hat neue Möglichkeiten des geschichtlichen Verstehens geschaffen. Winckelmann fand den Begriff der organischen Einheit zwischen Kunst und Leben, während nach Hamanns Worten »das Feld der Geschichte ... wie jenes weite Feld (war), das voller Beine lag und siehe, sie waren sehr verdorrt«.

Dieses Erwachen eines vertieften geschichtlichen Verständnisses wäre aber nicht denkbar ohne jene enthusiastische Hingabe, ohne das Sicheinfühlen und Sicheindenken Winckelmanns in den Gegenstand wissenschaftlicher Behandlung. Die neue Leidenschaft erschließt erst die Tür zur neuen Wissenschaft. Die Idee der Schönheit, der Winckelmann sein Leben geweiht hatte, durch die seine Person und sein Geschick die allgemeine menschliche Bedeutung erhalten haben, suchte Winckelmann auch im Stil seines Hauptwerkes, er stellte sich die Aufgabe, die Schönheit der Gedanken und der Schreibart aufs Höchste zu treiben. »Die Beschreibung des Apollo wird mir fast die Mühe machen, die ein Heldengedicht erfordert.« In der Beschreibung der Statuen des Belvedere hatte Winckelmann die ersten Versuche gemacht, das Problem zu lösen, Anschauliches in Worte, Kunsterlebnis in Kunstbeschreibung zu verwandeln. Diesem zugleich feierlichen und doch lebenswarmen, kräftigen und gleichermaßen zarten, traumhaft idealischen und doch erdennahen Stil dankt Winckelmanns Buch nicht weniger als seiner Methode und der genialen Grundidee, daß es, wie Goethe sagte, »ein Lebendiges ist, für die Lebendigen ... geschrieben«. Winckelmann ist der erste deutsche Kunstforscher, der bewußt die Verfahren der Beschreibung ausbildet. Er schafft nicht nur eine neue literarische Form, sondern öffnet neue Wege zum Verständnis des Kunstwerks, er packt es von Seiten, die vor ihm keiner sah, er verschmilzt Sachkenntnis und Formencharakteristik. Vor ihm war die Bildbeschreibung eingestellt wesentlich unter zwei Gesichtspunkten: erstens dem Messen des Werkes an der Natur, zweitens der Deutung des Sachgehaltes. Will man sich die Leistung Winckelmanns klar machen, so lese man hintereinander die Beschreibung des literarisch doch hervorragenden und die gesamte europäische Literatur über Kunst bis zu Winckelmann beherrschenden Vasari von Leonardos »Mona Lisa« als Beispiel für ein Befangensein in den Forderungen

illusionistischer Kunst, ferner — um für die Inhaltserklärung eine gute Probe zu haben — die Beschreibung, die Rubens von seinem berühmten Bilde: »Der Krieg« gibt und schließlich Winckelmanns Analyse des Herkulestorso im Belvedere.

Vasari: »Wer da sehen wollte, bis zu welchem Grade Kunst die Natur nachzuahmen imstande ist, konnte es leicht an diesem Bildnis lernen; denn da waren alle jene Feinheiten wiedergegeben, die sich mit Subtilität machen lassen. Die Augen hatten jenen Glanz und zugleich jene Feuchtigkeit, die man jederzeit in der Natur beobachten kann; rund herum sah man die bläulichen Schimmer und die Härchen, welche ohne die größte Feinheit sich nicht wiedergeben lassen. Die Augenbrauen konnten nicht natürlicher sein, denn er hatte wiedergegeben, wie das Haar aus der Haut herauswächst, hier dichter, dort spärlicher und wie es sich nach den Poren der Haut legt. Die Nase, mit feinen, rosigen Öffnungen, war wie belebt. Der Mund, mit leiser Öffnung und den durch das Rot der Lippen verbundenen Mundwinkeln, und das Inkarnat des Gesichtes schien nicht mehr Malerei, sondern wirkliches Fleisch. In der Halsgrube sah man beim genauen Betrachten den Pulsschlag. . . .«

Rubens: »Die Hauptfigur ist Mars, welcher den geöffneten Tempel des Janus . . . verlassen hat und mit dem Schilde und dem blutbefleckten Schwert den Völkern ein großes Unheil drohend einherschreitet; er kümmert sich dabei wenig um Venus, seine Gebieterin, die sich von ihren Liebesgöttern und Amoren begleitet, vergebens bemüht, ihn mit Liebkosungen und Umarmungen zurückzuhalten. Von der anderen Seite aber wird Mars von der Furie Alekto, die eine Fackel in der Hand schwingt, einhergezogen. Dabei Ungeheuer, welche die Pest und die Hungersnot, die untrennbaren Genossen des Krieges bedeuten. Auf dem Boden liegt rücklings hingestürzt ein Weib mit einer zerbrochenen Laute, welche die mit der Zwietracht des Krieges unvereinbare Harmonie bedeutet, ebenso auch eine Mutter mit ihrem Kinde im Arm, welche andeutet, daß die Fruchtbarkeit, die Erzeugung und die elterliche Liebe durch den Krieg behindert werden, der alles zerstört und vernichtet. . . .«

Winckelmann: »Fragt diejenigen, die das Schönste in der Natur der Sterblichen kennen, ob sie eine Seite gesehen haben, die mit der linken Seite (des Torso) zu vergleichen ist. Die Wirkung und Gegenwirkung ihrer Muskeln ist mit einem weislichen Maße von abwechselnder Regung und schneller Kraft wunderwürdig abgewogen, und der Leib mußte durch dieselbe zu allem, was er vollbringen wollen, tüchtig gemacht werden. So wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen

anwächst, wo eine von der anderen verschlungen und aus derselben wiederum hervorgewälzt wird, ebenso sanft aufgeschwellt und schwebend gezogen fließt hier eine Muskel in die andere, und eine dritte, die sich zwischen ihnen erhebt und ihre Bewegung zu verstärken scheint, verliert sich in jener und unser Blick wird gleichsam mit verschlungen ... Ich wurde entzückt, da ich diesen Körper von hinten ansah, so wie ein Mensch, der, nach Bewunderung des prächtigen Portals an einem Tempel, auf die Höhe desselben geführt würde, wo ihn das Gewölbe desselben, welches er nicht übersehen kann, von neuem in Erstaunen setzt. Ich sehe hier den vornehmsten Bau der Gebeine dieses Leibes, den Ursprung der Muskeln und den Grund ihrer Lage und Bewegung, und dieses alles zeigt sich wie eine von der Höhe der Berge entdeckte Landschaft, über welche die Natur den mannigfaltigen Reichtum ihrer Schönheiten ausgegossen. So wie die lustigen Höhen derselben sich mit einem sanften Abhange in gesenkte Täler verlieren, die hier sich schmälern und dort sich erweitern, so mannigfaltig, prächtig und schön erheben sich hier schwellende Hügel von Muskeln, um welche sich oft unmerkliche Tiefen, gleich dem Strome des Mäander, krümmen, die weniger dem Gesichte, als dem Gefühle offenbar werden.«

Winckelmann geht in seinen Beschreibungen von der Wirkung des Kunstwerkes auf den Beschauer aus, die er tiefer und genauer zergliedert, dank eigener Kunstempfindlichkeit, als seine Vorgänger. Er sucht mit Worten das den Eindruck Bestimmende herauszuholen, die Einzelheiten nach dem Grade ihrer Wichtigkeit geordnet, folgen zu lassen und den künstlerischen Absichten bis ins Traktament (die Technik) zu folgen. Diese eigene und bahnbrechende Art des kunsthistorischen Denkens und Schreibens hat Winckelmann zusammenhängend nicht auf das Gebiet neuerer Kunstgeschichte übertragen. Daß er eine Entdeckernatur war, hat er gewußt, schreibt er doch einmal: »Vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt.« Aber er dachte bei solchen stolzen Worten nur an seine Leistung als Überwinder der betagten antiquarischen Gelehrsamkeit und archäologischen Unmethodik. Über die neuere Kunst urteilte Winckelmann nicht aus der kühlen Ferne des Historikers, sondern aus dem heißen Nahkampf des Parteimannes. Er sah die Kunst seiner Zeit vorwiegend kritisch an. In seiner Stellung zu ihr lassen sich zwei Stufen unterscheiden: zunächst die Dresdner Zeit, hier erscheint Winckelmann alles, was die Gegenwart hervorbringt und was nach Raphael geleistet ist, die Zeichen des Verfalls an der Stirn zu tragen und die Minderwertigkeit

des Rokoko zu erweisen, in Rom suchte er dann die neueren Kunstwerke als Vergleichsobjekte den alten gegenüberzustellen. Die Kritik Winckelmanns bezieht sich zunächst auf die Form. Das schöne Gleichgewicht zwischen dem Mageren und dem Fleischigen, zwischen »schwülstiger Ausdehnung des Fleisches« und »ausgehungertem Kontur« ist verloren. Der »große Rubens (von kleineren zu schweigen) ist weit entfernt von dem griechischen Umrisse der Körper«. Das Antike, quellfrisch Lebendige im Rubenswerke sah Winckelmann nicht. Ein gewöhnlicher Realismus beherrscht die Absichten der Künstler. Er führt nicht zu griechischen, sondern zu holländischen Formen und Figuren. Beweis etwa Caravaggio und Jordaens, die zur Gattung niederer Geister gehören, weil sie die Natur malten, wie sie sie fanden. In der Bildhauerei signalisiert die illusionistische Wiedergabe aller Zufälligkeiten, z. B. der Hautfalten an gedrückten Körperteilen, und der »gar zu sinnlich gemachten Grübchen« den Verfall. Dazu kommt die Maßlosigkeit im Ausdruck, »das freche Feuer«, das ungewöhnliche Stellungen und Handlungen begleitet. Bernini ist für Winckelmann der Antichrist, der große Kunstverderber, gegen den sich eigentlich alles Geschütz Winckelmanns richtet. Talent und Geist werden ihm nicht abgesprochen, wohl aber die Grazie und die Achtung antikischer, kanonischer Gesetze. Die Linie des griechischen Profils hat er »in seinem größten Flor nicht kennen wollen, weil er sie in der gemeinen Natur, welche nur allein sein Vorwurf gewesen, nicht gefunden«. Das dritte Verfallsmerkmal ist die Verbrauchtheit der Stoffe, daher die Gedankenleerheit der Gemälde. Als Heilmittel empfiehlt Winckelmann, wie vor ihm die Renaissanceästhetiker, die Allegorie, die alles Mythologische umfaßt, eine Fundgrube für gebildete Maler. Aus der Masse der geistlosen Maler, die immer wieder die Geschichte der Heiligen, die Mythologie und die Verwandlungen Ovids zu Gegenständen wählen, ragt Rubens durch die unerschöpfliche Fruchtbarkeit seines Geistes hervor, er ist »reich bis zur Verschwendung«, er hat gedichtet wie Homer. In diesem Satze seiner Erläuterung stellt Winckelmann als erster die beiden zusammen, die J. Burckhardt die größten Erzähler nannte, welche unser alter Erdball bis heute getragen hat.

Je tiefer Winckelmann in die Welt des Altertums mit Geist und Seele untertauchte, um so kühler und ablehnender wurde sein Verhältnis zur neueren Kunst. Ihn verfolgt die Frage, die er einmal vor Werken der beliebten Maler van der Werff und Denner aufwirft: »was aber würde das Altertum sagen?« So kam es, daß Winckelmann, auf den die Werke der Uffizien und des Pitti keinen tiefen Eindruck gemacht hatten, in Rom sogar bedauert, aus Gefälligkeit einigen neueren Künstlern einige Vorzüge eingeräumt zu haben. Er ladet die moderne

Malerei vor seinen Richterstuhl, um ihre Leistungen, ihre Entwicklungsstadien, Ursprung, Fortgang, Wachstum, mit der antiken Kunst zu vergleichen. Daß die Entwicklung der neueren Malerei ein Spiegelbild der antiken Kunst sei, war ein Stück der großen von Vasari bis Bellori gültigen Geschichtskonstruktion. Winckelmann nahm den Gedanken auf — auch darin ein Erbe italienischer Historiographen. Da aber Winckelmanns Kenntnisse sehr beschränkt waren und er sich auf römische Handzeichnungsammlungen angewiesen sah, um sich einen Überblick über den Verlauf der neueren Kunst zu verschaffen, sind auch die Ergebnisse fragwürdig und in Bruchstücke zerfallend. Das Ziel kennt Winckelmann schon, ehe er die Untersuchung beginnt, es ist: der »deutliche Begriff von dem Wege zur Vollkommenheit unter den Alten«. Aus seinen Parallelen zwischen alten und neuen Entwicklungsstufen einige Beispiele: Die Zeichnung des Mittelalters war einfach und ideal, wie die ägyptische, alt-etrurische, althellenische. Die Wiederbelebung der Kunst unter Julius II. und Leo X. gleicht ihrer Erhebung unter Perikles. In Raphael, dessen bisher noch von niemand erkannte Vorzüglichkeit ins rechte Licht gesetzt zu haben, Winckelmann für einen Hauptvorzug seiner »Gedanken« hielt, in Raphaels Kunst wird die Antike neu geboren. Das war ja einer der Trümpfe, den die mit Belloris Beschreibung der vatikanischen Stanzen aufgekommene Raphaelverehrung gegen die Michelangelo-Apotheose Vasaris ausgespielt hatte. Der unabgesetzte Federstrich Raphaelischer Handzeichnungen gleicht den Figuren kampanischer Gefäße. Leonardo und Andrea del Sarto arbeiten wie die antiken Künstler, voller Unschuld und Grazie. Die Grazie Leonardos verhält sich zu der Correggios wie Praxiteles zu Apelles, aber es fehlen die hohen Ideen. Einzig zu Michelangelo gibt es keine Analogie in der griechischen Kunst; denn der Vergleich seiner Zeichnung mit dem archaischen Stil wird kaum von Winckelmann selbst als überzeugend betrachtet worden sein. Winckelmann wußte mit dem Genie, ja schon mit dem eigenwilligen Original, nichts anzufangen. Das Genie als seelischer Sonderwert war für Winckelmann ebensowenig entdeckt, wie für Sandrart. Rembrandt und Michelangelo, ja auch Dürer und Leonardo fügen sich nicht in Winckelmanns Kreise, und Rubens läßt er nur passieren als den »genialen Dichter des Pinsels«. Als die Raphaelsche Schule, welche nur wie eine Morgenröte hervorkam, aufhörte, »verließen die Künstler das Altertum und gingen, wie vorher geschehen war, ihrem eigenen Dünkel nach«. Durch die beiden Zuccari hob das Verderbnis an, das dauerte, bis den Eclectici der bolognesischen Schule die Augen wieder aufgingen und sie nun die Reinheit der Alten und Raphaels mit dem Wissen des Michelangelo, dem Reichtum der venezianischen

Schule, sonderlich des Paolo Veronese und der Fröhlichkeit des Pinsels bei Correggio zu verbinden suchten. Auch diese Theorie — Mengs und Winckelmann gemeinsam — taucht schon in Albanis Briefen an Bellori auf.

Wer den Kern der Winckelmannschen Ästhetik fassen und seine Urteile über neuere Kunst gerecht beurteilen will, muß bedenken, daß Winckelmann von der Literatur her zur Kunst kam. Nach Goethes Urteil ist es schwer, ja fast unmöglich, von Poesie und Rhetorik zu den bildenden Künsten überzugehen, weil zwischen ihnen eine ungeheuere Kluft liegt, über welche uns nur ein besonders geeignetes Naturell hinüberhebt. Winckelmann ist die Überbrückung nie ganz gelungen. Das wird einem klar, wenn man die Schrift liest, an deren Inhalt ihm unendlich viel gelegen war, die von der »Allegorie«. Winckelmanns Vorliebe für die Allegorie ist nicht eine Marotte, nicht ein Schönheitsfehler in dem glänzenden Bilde seiner Geistigkeit. Diese Neigung entspricht vielmehr ganz natürlich seinen ästhetischen Grundsätzen wie seiner geistesgeschichtlichen Ahnenreihe. Schon in den »Gedanken« hatte es geheißen: »Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht sinnlich sind, diese sind ihr höchstes Ziel.« »Der Pinsel, den der Maler führt, soll in Verstand getunkt sein« usw. In der Verstandesforderung steckt die tiefe, ja leidenschaftliche Sehnsucht eines Sohnes der sinnenfrohen Rokokozeit nach gehaltvollen Kunstwerken. Schönheit, Grazie, Formvollendung der nachbarocken Kunst abzusprechen, so blind war Winckelmann keineswegs, aber Gehalt, Bedeutung, Ernst vermißte er an ihr. Das Vermögen, Bedeutendes auszudenken, nennt Winckelmann »Verstand«. Wer so argumentierte und forderte, mußte auch den Weg weisen, denn der Maler, der weiter denkt, als seine Palette reicht, wünscht einen gewissen Gedankenvorrat zu haben, eine Ikonologie; dieses Ideenmagazin nennt Winckelmann »Allegorie«. Alles, was durch Bilder und Zeichen angedeutet wird, kurz alles Symbolische, ist für Winckelmann allegorisch. Aus seiner riesigen römischen Denkmälerkenntnis und seinen Literaturauszügen gab Winckelmann eine Übersicht des Sinn- und Beziehungsreichen, bei denen der Kenner zu denken und der bloße Liebhaber zu denken lernen sollte. Er erfand, wie Wilhelm Schlegel bemerkte, eine neue Hieroglyphenschrift. Trotzdem Winckelmann von der Allegorie »Einfalt«, d. h. Eindeutigkeit verlangt, schlägt er selbst allegorische Begriffseinkleidungen vor, die jedem Nichtantiquarius völlig unverständlich sein müssen, z. B.: der Begriff des neuen Jahres soll allegorisch durch eine Figur dargestellt werden, welche einen großen Nagel in einen Tempel einschlägt, denn der römische Prätor schlug zu Beginn jedes Jahres den »*clavus annalis*« ein. Die Kunst soll mit allegorischem Geiste durchsetzt werden bis

hinein ins Kunstgewerbe. Die Allegorie, das regte der Dresdner Winckelmann schon an, könnte eine Gelehrsamkeit an die Hand geben, auch die kleinsten Verzierungen dem Orte gemäß zu machen, wo sie stehen und so die Rokokoschnörkel und das Muschelwerk durch bedeutend Sinnbildliches zu verdrängen. Ein Herkules mit einer Hydra von Eisen ist eine Anspielung auf die harte Arbeit, die er zu leisten hatte. Gleich dem Künstler sei auch der Beschauer überall auf der Gedankenjagd. In einem Unterricht zur Empfindung des Schönen, wie ihn gebildete junge Leute erhalten sollen, gehört hinein das Aufmerken auf allegorische Züge: z. B. auf den lechzenden Hirsch am Wasser als Sinnbild der Brunst des Jupiters im Jo-Bilde Correggios. Carstens hat später gezeigt, in welche Sackgassen eine solche Lehre die Kunst locken kann, als er sich sogar unterfing, die Kantschen Kategorien »Raum« und »Zeit« allegorisch darzustellen.

Es liegt uns fern, die Grenzen Winckelmanns zu verkennen oder die erkannten Schranken seines Geistes zu verschweigen. Mit seinen weitgespannten Theorien, die in einer Zeit des erschöpften künstlerischen Formenempfindens formuliert wurden — Goethe hat eine gesetzliche Beziehung zwischen Theorie und sinkender Schöpferkraft erkannt — ist Winckelmann nicht nur der Vater der deutschen Kunstbildung, sondern auch der europäischen Bildungskunst geworden. Es hat lange gedauert, bis an die Stelle der Lehre vom Ideal wieder die Lehre von der Natürlichkeit trat, bis Begriff und Gedanke durch sinnliche Empfindung und Instinkt, abgeleitete Schönheit durch elementare Ausdruckskraft verdrängt wurden. Winckelmann und seine Nachfolger maßen Wert oder Unwert einer künstlerischen Form an ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten, als kanonisch empfundenen Stilwelt, wir haben als Kriterium nur die künstlerische Wertigkeit, und diese kann nicht auf Begriffe abgezogen, sondern sie muß unmittelbar erlebt werden.

Und doch bleibt Winckelmann. Seine Person ist größer als seine Lehre; er hat seine Ideale nicht nur gepredigt, sondern vorgelebt und die Gestalt des Stendaler Schustersohnes, den sein Dämon sicher auf die Höhen des Lebens führte, bis ihn der Mordstahl eines Buben jäh aus dem Glanze riß, ist in ihrer edlen Einfalt und stillen Größe, in ihrer Verkettung von Glück, Schicksal und Willen ewig erzieherisch im höchsten Sinne. Diese tief ethische Bedeutung Winckelmanns schwebte Goethe vor, wenn er 1827 zu Eckermann äußerte: »Er (Winckelmann) ist dem Kolumbus ähnlich, als er die Neue Welt zwar noch nicht entdeckt hatte, aber sie doch schon ahnungsvoll im Sinne trug. Man lernt nicht, wenn man ihn liest, aber man wird etwas.«

Literatur.

Zu Johann Friedrich Christ:

Kurt Eberlein, Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert. Dissert. Berlin 1919.

Julius von Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. Heft VII, Wien 1920.

Vgl. ferner Ed. Dörffel, J. Fr. Christ. Lg. 1878. — Justis Winckelmann, Bd. I, S. 344 ff. — H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1893, I. Buch, S. 282 ff. — J. Fr. Christ, Abhandlungen über die Literatur und die Kunstwerke. Herausgegeb. von J. K. Zeune. Lg. 1776.

Zu Johann Joachim Winckelmann:

C. Justi, Winckelmann. Lg., 2. Aufl., 1898.

Julius von Schlosser, Materialien usw. a. a. O.

Ernst Heidrich, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917.

Vgl. Stark im Handbuch der Archäologie der Kunst. Lg. 1880, Bd. I.

R. Hamann, Winckelmann und die kanonische Auffassung der antiken Kunst. Internationale Monatsschrift 1913.

VI.

Philosophie und Dichtung.

Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel.

Von

Hermann Glockner.

»Wahre Philosophie aber ist es, die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit einer Sache durch alle Zeiten zu verfolgen.« Kant.

Zu den frühesten Zeiten der hellenischen Philosophie waren Dichter und Denker so untrennbar miteinander verknüpft, daß »jene Ältesten, mit denen es hell und geistig wird in der Geschichte ... jene Väter der Wissenschaft, die man die Patriarchen Europas nennen kann« (Joël), in gleicher Weise in der Geschichte der griechischen Poesie wie in der Philosophiegeschichte aufgeführt werden müssen. Aus dem Geiste des Mythos geboren, hat das seltsam hellseherische Denken jener Menschen das plastische Gewand erlebter Dichtung ein halbes Jahrtausend hindurch eigentlich niemals ganz abgelegt und Geburt und Grab, dithyrambische Lust und all die Schatten und Schauer unseres so beweglichen und flüchtigen Lebens mit bunten Hüllen umkleidet und mit zwar mannigfach entgegengesetzten, letzten Endes aber doch in einer einzigen kühlen und reinen Harmonie ausklingenden Gedankendichtungen umsponnen. Jene »naive ungebrochene Einheit eines harmonischen Menschentums« freilich, in der einst Herder, Schiller und selbst bisweilen noch Hegel die wundervolle Einzigartigkeit des griechischen Geisteslebens zu erkennen glaubten, hat sich uns als die idealisierende Vorstellung einer Zeit erwiesen, die mit innigem Bemühen das zu erreichen strebte, was den Griechen angeblich mühelos in den Schoß gefallen war: ein Weltbild von der abgewogenen Geschlossenheit ihrer Marmortempel, in sich ruhend und vollkommen wie die plastischen Werke ihrer klassischen Epoche, klar-bestimmt und wolkenlos wie die Landschaft am Gestade des »veilchenfarbenen« Meeres [1]). Lernten wir doch — der wesentlichste Erziehungsfaktor unserer Nation! — unserer ganzen geistigen Ent-

[1]) Vgl. Natorp, Was uns die Griechen sind. Akad. Festrede 1901.

wicklung nach die antike Welt Griechenlands gewissermaßen als ein geniales Vorspiel des jugendlichen Weltenwerdens betrachten, derart, daß wir uns durch die künstlerische Einheit des Ganzen über die mannigfachen Disharmonien und gegeneinander anstürmenden Motive hinwegtäuschen ließen, in denen sich der ganze Ernst einer folgenden dramatischen Handlung doch nur allzu deutlich ankündigt! Diese künstlerische Einheit ist keine tatsächliche gewesen, und die wissenschaftliche Forschung hat das verfrühte Urteil enthusiastischer Bewunderer richtiggestellt; aber insofern sich hinter jedem Einzelakkord einer gedrängten, raschflutenden Entwicklung bei den Griechen mit einzigartiger Deutlichkeit gleichsam die waltende Hand eines Meisters zeigt, der alle Töne beherrscht, war die Täuschung begreiflich und zugleich möglich, daß die spätere Welt am Sein und Werden dieses Volkes unendlich lernen konnte und ewig lernen wird. Die Erörterung fast jeder geisteswissenschaftlichen Frage muß deshalb, wenn sie historisch vorzugehen gewillt ist, bei den Griechen beginnen, ganz besonders aber eine so grundsätzliche wie die vorliegende Untersuchung.

Ich glaube nämlich, daß jener hinter den tatsächlichen widerspruchsvollen Einzelerscheinungen stehende »Meister«, dessen führende Hand wir im griechischen Geistesleben beständig zwischen den Tatsachen zu spüren glauben, nichts anderes ist, als was Simmel jenes »Dritte« nennt, in dem er eine unerläßliche Grundeigenschaft des Philosophen findet. »Es muß im Menschen — sagt er — ein Drittes geben, jenseits ebenso der individuellen Subjektivität wie des allgemein überzeugenden, logisch-objektiven Denkens; und dieses Dritte muß der Wurzelboden der Philosophie sein, ja, die Existenz der Philosophie fordert als ihre Voraussetzung, daß ein solches Drittes da sei. Man mag dies — mit sehr ungefährer Charakteristik — als die Schicht der typischen Geistigkeit in uns bezeichnen, denn Typus ist doch ein Gebilde, das sich weder mit der einzelnen, realen Individualität deckt, noch eine Objektivität jenseits der Menschen und ihres Lebens darstellt. Und es äußern sich tatsächlich in uns geistige Energien, deren Betätigungsinhalte nicht subjektiv-individuellen Wesens sind, ohne darum doch die Nachzeichnung eines Objektiven, das dem Subjekt gegenüberstünde, zu sein. So scheidet ein Gefühl in uns, oft mit großer instinktiver Sicherheit, zwischen solchen Überzeugungen und Stimmungen, die wir uns als unsre rein persönlichen und subjektiven anzuerkennen bescheiden, und andren, für die wir zwar ebensowenig objektive Beweise anzuführen wüßten, die wir aber doch andern, oder gar allen andern zu teilen zumuten — als spräche ein Allgemeines in uns, als bräche jener Gedanke oder jene Empfindung aus

einem tiefen und generellen Grunde in uns hervor, der von sich aus ihren Inhalt rechtfertigte. Vielleicht liegt hier auch der Fruchtboden der Kunst«[1]). Die Griechen sind also deshalb das philosophischste und das poetischste Volk gewesen, weil in ihnen der Besitz dieses »Dritten« — ich möchte sagen: Nationalcharakter gewesen ist. Aus diesem Grund hat auch jede der flüchtigen Formen, die ihr Geist prägte, etwas »Typisches« und die gemeinsame Wurzel aller seiner Gestaltungen, die uns auch das Gebrochene, das Zerrissene, das Widerspruchsvolle, als eine künstlerische Einheit erscheinen läßt, ist hier zu suchen. »Es wird nicht Tag werden in der ewig ringenden Platoforschung«, meint Joël, »als bis man den größten Philosophen der Antike als Dichter begriffen hat.« Ich möchte dies von meinem vorgetragenen Gesichtspunkt aus dahin mäßigen, daß Platon in seinen Dialogen in allerdings einzigartiger Weise an der ursprünglichen Gabelung steht und der Geist, der in ihnen lebt, befindet sich gleichsam noch vor der Entscheidung, ob er in poetischer oder philosophischer Weise an den Tag treten soll. Denn Dichten und Philosophieren (Dichten hier im weitesten Sinn eines künstlerischen Hervorbringens überhaupt verstanden!) sind die beiden Formen, in denen sich die ursprüngliche Fähigkeit einer typischen Geistesbewegung auslebt. Sie werden notwendig nah verbunden und eng miteinander verknüpft sein, wenn die gemeinsame bewegende Kraft die Triebfeder einer glücklichen Volksgemeinschaft bildet, wie dies bei den Griechen in einer später nie mehr erreichten Weise der Fall war, so daß man sie mit Recht das Volk der Genies genannt hat — getrennt aber, und nur durch ein mühsames Rückwärtssichversenken in die letzten Quellen der schaffenden Kraft zu erreichen, wenn das Talent künstlerische Weltvisionen zu gestalten, oder die Fähigkeit die mit einem bestimmten auf die Ganzheit der Lebenserscheinungen gerichteten Organ aufgefaßte Welt begrifflich nachzubilden, zu gewaltsam emporgetriebenen Einzelerscheinungen werden, die in einsamer Höhe über ihren Zeitgenossen stehen und nach rückwärts und vorwärts schauen müssen, um ihresgleichen zu begegnen. Doppelt getrennt und geschieden aber, wenn der forschende Denker auf das in seiner Ganzheit erlebte Bild der Wirklichkeit zu verzichten beginnt und das Denken selbst zum Gegenstand seines Denkens macht! Es ist rührend zu lesen, daß Sokrates, der Verkünder der absoluten Unabhängigkeit des Gedankens, dessen welthistorische Tragödie und Schuld in dieser Hinsicht Hegel zuerst erkannte[2]), kurz vor seinem Tod aus dem Gefühl einer gewissen

[1]) Simmel, Hauptprobleme der Philosophie S. 25 f.

[2]) »In Sokrates hat sich der Gedanke selbst erfaßt und sich über die schöne

Unsicherheit heraus, ob sein Weg auch wohl der rechte gewesen sei, anfing Verse zu machen — bezeichnet doch dieser Philosoph in einer nur mit dem Auftreten Kants, das doch erst mehr als zwei Jahrtausende später erfolgte, zu vergleichenden Weise den so überaus bemerkenswerten Augenblick in der Geschichte der Philosophie, wo das Denken anfängt, sich auf sich selber zu besinnen[1]). Sokrates war kein schöpferischer Poet: »etwas Prosaisches und Nüchternes« (Windelband) haftet seinem Wesen an und Platon überliefert uns, daß er in seinen letzten Tagen dem Gott nur insofern dienen konnte, als er lediglich die prosaischen Fabeln des Äsop in Verse brachte — Kant aber mußte einen angebotenen Lehrstuhl »der Dichtkunst« ablehnen, weil es ihm scheinen mochte, daß er hier nicht am schicklichen Platze sei. In beiden Männern — den größten ihrer Art! — hat sich der Gedanke auf Kosten der übrigen geistigen Vermögen in einer Weise in den Vordergrund gedrängt, daß der ursprüngliche Fruchtboden, den die Wissenschaft des denkenden Forschens mit dem phantasievollen Gestalten gemeinsam hat, überwuchert wird. Alle derartige Verselbständigung und Vereinzelung jedoch ist eigentlich die (notwendige) Sünde schlechthin. In der Einseitigkeit liegt die Kraft des Fortschreitens, aber auch die Überhebung, der die Rache des Göttlichen folgt, an dem der Mensch nie freveln soll. So vollzieht sich die Weltgeschichte in lauter Tragödien — im Hegelschen Geiste gesprochen.

Die folgenden Entwicklungsepochen der europäischen Kultur (auf die ich mich beschränke) bieten prinzipiell zunächst wenig Neues; denn in wie seltsamen Mischungen sich auch in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters Gefühls- und Gedankenwerte, poetische und philosophische Elemente überschichtet und durchdrungen haben mögen, so wird es doch immer nur einer nacherlebenden Forschung

---

Sinnenwelt emporgehoben, zu welcher sich das Griechentum gestaltet hatte.« Windelband, Präludien I (5. A.), S. 77. — Hegel, Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Ausgabe Brunstäd, S. 350 ff.

[1]) Wenn man die Entwicklung griechischer Kunst und Kultur von einem wahrhaft geistesgeschichtlichen Standpunkt aus betrachtet, so wird man den Gegensatz zwischen dem sogenannten klassischen und dem sogenannten hellenistischen Denken, der klassischen Kunst und der hellenistischen Kunst usw. vor allem aufgeben müssen. Allerdings hat der griechische Geist einmal an einem — man darf wohl sagen: weltbewegenden — Wendepunkt gestanden, aber nicht in die Zeit Alexanders fällt die Krise, sondern schon viel früher, nämlich in die Zeit des Sokrates. Die Philosophiegeschichte ist sich dieser Tatsache im allgemeinen bereits bewußt: vielleicht werden die Literaturgeschichte und die Religionsgeschichte, sowie vor allem die Archäologie noch einmal die notwendigen Konsequenzen dieses plötzlichen geistigen Andersseins an ihrem Material entdecken und so die Richtigkeit dieser geistesgeschichtlichen Behauptung bestätigen.

möglich sein, im einzelnen den lebendigen Fluß des Entstehens aus den Lehrsätzen des gewaltigen kirchlichen Gebäudes herauszulösen, das uns wie ein versteinerter Riesenorganismus von jenen Tagen her geblieben ist. Eine Betrachtung, die lediglich auf die richtunggebenden Tatsachen jener Zeit hinblickt, wird zu dem Ergebnis kommen, daß sich die beiden großen Ströme des Dichtens und des Denkens im eigentlichen Mittelalter immer weiter voneinander entfernten. Es war das Bestreben der Scholastik: logisch-zwingend beweisen zu wollen, was sich an dogmatischen Lehren um jene ethischen und religiösen Werte herumgruppierte, die — einem plötzlichen vulkanischen Ausbruch von welterschütternder Gewalt vergleichbar — das Jahrhundert, in dessen Mittelpunkt die verklärte Gestalt des Heilands steht, zutage gefördert hatte. — Am Ende der Scholastik aber tritt uns Dantes großes Lebenswerk entgegen und zeigt uns Dichtung und Philosophie in einem Verhältnis zueinander, das insofern lehrreich ist, als es dem besprochenen hellenisch-platonischen geradezu entgegengesetzt ist. Die Divina Commedia ist mit Philosophie durchaus durchwachsen; Karl Voßler sagt: »Wir kennen kein zweites Kunstwerk in der Weltliteratur, das so tief mit Philosophie durchtränkt wäre« — und doch behaupte ich, daß Dichten und Denken sich gar nicht weiter voneinander entfernen und einander fremder gegenüberstehen können als es in Dantes Dichtung geschieht. Obwohl nämlich der Dichter Dante zugleich ein gelehrter Scholastiker war, ist hier doch kein »gemeinsamer Fruchtboden« des Welterlebens mehr vorhanden, vielmehr bietet uns die Divina Commedia das trefflichste Beispiel einer zweiten möglichen Haltung, die der Dichter der Philosophie gegenüber einnehmen kann — indem er nämlich das fertige gedankliche System zur starren Grundlage seiner Überzeugung macht. Dieses System war bei Dante das thomistische, in dem der »gläubige Grübler« (Voßler) nach den Irrwegen seiner Jugend und dem Verlust Beatrices eine Ruhe gefunden hatte, die, obwohl sie auf einen Glauben gegründet war, der sich tatsächlich »in keinem wesentlichen Punkt von der Kirche entfernte«, doch das spekulative Bedürfnis empfand, sich »über die Lehren sowohl wie über die Einrichtungen seiner Kirche Rechenschaft zu geben«. Dante betrachtete seine Dichtung selbst als eine Tat frommer Gläubigkeit und hatte sogar erzieherische Absichten damit — es handelt sich also im wahrsten Sinne des Wortes um »Dichtung im Dienste einer fertigen Weltanschauung«[1]. Die mächtige Kraft der schaffen-

[1] Ich stütze mich hier vor allem auf Karl Voßlers Dantekommentar, und zwar wäre zu vergleichen I/I, S. 259, 16, 264 f., 74, 77, 80, 127 ff., 258 sowie Dantes Selbstschilderung Convivio II, 13. Über den »Zweck« der Komödie und die einem solchen

den Phantasie freilich überflutet an allen Ecken und Enden das tote Lehrgebäude, kleidet den nackten Gedanken in das bunte Federkleid poetischer Gesichte und reißt ihn, zusammen mit den Gefühlen und Gestalten des geborenen großen Dichters in den fließenden Rhythmus fester Form gefügt, mit in die vielleicht unverdiente Unsterblichkeit.

Die notwendige Konsequenz der Scholastik heißt gemäß der in Gegensätzen fortschreitenden Geschichte des Geistes: Renaissance! Es war keine einheitliche Strömung gewesen, was wir zusammenfassend mit diesem Kennwort bezeichnen: sinnlichsprühende Lebenskraft und ein Wissensdurst, der auch vor einer Arbeit, die mönchische Askese erfordert, nicht zurückscheut, naturwissenschaftliche Entdeckerlust und mystische Neigungen gehen nebeneinander her. Was an philosophischer Welterklärung geleistet wird, das ist zunächst aus alten Quellen geschöpft — und nicht zuletzt aus der kastalischen. Es ist wahr: wir erleben eine Wiedergeburt der Antike — aber gebrochen durch das Medium der Sehnsucht darnach. Wenn also der byzantinische Gelehrte Konstantinos Laskaris im 15. Jahrhundert von der Philosophie verlangt hatte, daß sie Kunst sein solle, so entsprang das der an der Hand gelehrter Studien erwachten Erkenntnis des Geistes, wie nah man doch in anderen Tagen an der gemeinsamen Quelle gewesen war, wo (wie aus derselben Empfindung heraus später Schelling in seiner Identitätsphilosophie schreiben sollte) »in ewiger und ursprünglicher Vereinigung in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was in Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß«[1]). Einheit — hieß das Losungswort jeder tieferen philosophischen Bestrebung schon damals von Marsilius Ficinus bis auf Bruno und Vanini. In jenen Tagen ist der Paradiestraum von einer »naiven ungebrochenen Harmonie« der griechischen Antike entstanden — und in der Tat, sie war »naiv« zu nennen im Vergleich zu den »sentimentalischen« Bestrebungen von Menschen, vor deren erstaunten Blicken sich das Weltall ins Ungemessene erweiterte, die Erde zur Kugel rundete und die Milchstraße bald in ein Heer von rollenden Gestirnen verwandeln sollte. Jedoch: »Jedes erweiterte Lebensgefühl führt zuletzt zur Mystik« (Joël). Dichter und Denker wollen sich die Hand geben, weil sie die Kluft erkannt haben, die sie trennt, und ihnen ein solcher Gegensatz unerträglich

Verhältnis der Poesie zum Gedanklichen stets eigentümliche und notwendige allegorische Dichtweise vgl. auch Franz X. Kraus, Dante 1897, S. 359—364.

[1]) Werke I, 3, S. 627 f. Zu vergleichen wäre Mars. Ficinus, Über die Liebe. Ausgabe Hasse S. 186 u. a. a. O. sowie z. B. auch Jakob Böhme, Morgenröte. Ausgabe Grabisch S. 30 f. — Für das folgende ist zu vergleichen Joël, Ursprung d. Naturphilosophie aus d. Geiste der Mystik, S. 163 und 14 (Zitat).

erscheint, und sie nähern sich einander auf eine alles weniger als naive Art, indem der Dichter anfängt zu philosophieren und der Philosoph zu dichten! Dies ist die dritte Möglichkeit, auf die gegebenenfalls der Denker mit dem Sänger geht — ihre Betrachtung mutet uns modern an und führt uns in die Gegenwart hinüber.

Am Eingang der Epoche stehen Voltaire und Lessing: zwei Gegner, an Charakter und Fähigkeiten verschieden, jeder in gewissem Sinn der geistige Wortführer seiner Nation, und dennoch beide in ihrem letzten Wollen nah verwandt, weil es das Wollen des gemeinsamen Jahrhunderts gewesen ist[1]). Obwohl beide in unseren Augen nur Schriftsteller, keine Dichter gewesen sind, so verlangte doch der scharfgeschliffene, blitzende Gedanke, mit dessen Hilfe sie die Bahnbrecher des modernen Geistes wurden, so gebieterisch nach irgendwelcher künstlerischen Gestaltung, daß man sagen kann: die ihrem Wirken zugrunde liegende Kraft bediente sich zwar nur der Poesie oder der Philosophie oder der Naturwissenschaft oder der Geschichte als der jeweils brauchbarsten Äußerungsform — aber sie ist doch selber ihrem Eigenwesen nach letzten Endes die Kraft des Künstlers gewesen. Dieser auf die mannigfachste Art und Weise überkommene, umgestaltete und neugeschaffene Werte in das Leben der Menschheit hineinarbeitende Geist ist nicht das philosophische Denken selber — im Gegenteil! — aber er bedarf desselben in allererster Linie, und hierin erblicke ich eine weitere Stellungnahme des künstlerischen Geistes zum denkenden — nämlich die notwendige Verknüpfung. In der Renaissance wollte der Poet mit dem Philosophen gemeinschaftliche Sache machen; denn das erstrebte Ziel hieß Einheit — die Aufklärung zwang den künstlerischen Geist, wie er sich in Voltaire und Lessing verkörperte, sich »heute Newtons zu bemächtigen, die Natur zu verstehen, morgen Bolingbroke zu ergreifen, die Geschichte zu revolutionieren, nach allen Seiten zu blicken, jede Bewegung zu gewahren«, vor allem aber zu philosophieren; denn das erstrebte Ziel hieß Enzyklopädie[2]). Diese neue Tendenz der Zeit mußte dem gründlicheren, tieferen Geiste des Deutschen, den kein Einzelproblem losließ, ehe er es nach allen Richtungen hin betrachtet und durchforscht

[1]) »Wenn es ein richtiger Instinkt des französischen Volkes gewesen ist, im Pantheon neben Voltaire als seine ergänzende Hälfte den im Leben ihm so widerwärtigen Rousseau aufzustellen: so wird im Elysium unser deutscher Lessing sich nicht weigern dürfen, den ihm moralisch so wenig achtbaren, poetisch so wenig zusagenden Dichter des Mahomet als seinen französischen Mitarbeiter anzuerkennen.« Dav. Fr. Strauß, Voltaire, Schlußbetrachtungen.

[2]) Vgl. Diltheys Charakteristik Voltaires in »Das Erlebnis und die Dichtung« (5. Aufl.) S. 253.

hatte, notwendig in höherem Grade ein Wunschbild bleiben als dem hurtigen Franzosen — und so ist die Weltanschauung, mit der Lessing aus dem Leben ging, jenes ἓν καὶ πᾶν geblieben, in dem sich Spinoza und Leibniz, in dem sich die Sehnsucht der Renaissance und das enzyklopädische Ringen nach Ganzheit vereinigten.

Wir nähern uns der klassischen Zeit des deutschen Geistes: in Kant und Goethe gewinnen die beiden Grundstellungnahmen des Menschen der Welt gegenüber ihre ausgeprägte Form. Waren es nicht zuletzt spekulative Momente gewesen, die einen Mann wie Kopernikus in ähnlicher Weise wie Kolumbus zu Entdeckungen streng naturwissenschaftlicher Art hingeführt hatten, so ergriff Kant umgekehrt die Prinzipien der sich entwickelnden exakten Naturwissenschaft, um damit gegen die Metaphysik zu Felde zu ziehen. Dem Wesen seiner ganzen Methode nach war er kein Philosoph, der dem schaffenden Künstler normalerweise hätte nahestehen können, und zwar vor allem deshalb, weil dieser es mit dem für den nichtkritischen Philosophen Primären zu tun hat, nämlich mit dem Leben als solchem, mit jenem Leben, das der Dichter in sich und um sich wachsen und pulsieren fühlt, dessen Rhythmus er sich in Augenblicken gesteigerten Empfindens mit Lust hingibt, während er spürt, wie es an den grauenhaften Tagen der Leere im erschütternden Gleichtakt der Bewegung mit ihm ins Dunkel rinnt.

So ist es eigentlich auffallend, daß dieser Philosoph einen Dichter zum Schüler gehabt hat, der bewundernd zu ihm aufblickte — Schiller, an dessen Verhältnis zu Kant wir zuerst zu denken gewöhnt sind, wenn überhaupt die Frage nach dem Wechselverhältnis von Dichtung und Philosophie nur aufgeworfen wird! Goethe hat Schillers Kantstudien mehrfach gerühmt (z. B. Eckermann gegenüber); andere haben sie bedauert und an gewissen Eigentümlichkeiten des Schillerschen Schaffens dem Philosophen die Schuld gegeben. Am lichtvollsten und am gedrängtesten scheint mir das ganze Verhältnis Schillers zu Kant trotz neuerer eingehender Arbeiten immer noch von Wilhelm von Humboldt (der mit Recht sagen durfte: »Schwerlich hat je jemand Schiller so genau gekannt als ich«, Brief an eine Freundin 5. Mai 1832) dargestellt worden zu sein — mich kümmert hier nur das Neue und Typische, wodurch es sich vor den schon besprochenen Verhältnissen des Dichters zur Philosophie überhaupt auszeichnet. Humboldt schreibt von Schiller: »Er eignete sich die neue Philosophie, seiner Natur gemäß, an. In den eigentlichen Bau des Systemes gieng er wenig ein; er heftete sich aber an die Deduction des Schönheitsprincips und des Sittengesetzes«[1]). Hierin liegt das Wesentliche enthalten. Über die

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Wilh. von Humboldt. Dritte vermehrte

gelehrten Epochen der Renaissance, des Humanismus, der Aufklärung weg hatte sich der Typus des »Gebildeten« herausentwickelt. Er bezeichnet einen Menschen, dem es weniger einzigartige geistige Fähigkeiten als vielmehr ein ausgebreitetes, insbesondere historisches Wissen und eine gewisse handwerksmäßige Gewandtheit im Betrachten der Dinge möglich machen, gewissermaßen in mehreren Dimensionen zugleich zu leben. Wie von einer telegraphischen Zentralstelle die Kabel nach allen Richtungen auseinanderlaufen, so steht der »Gebildete« nicht allein in seiner Zeit und nicht allein an seinem Ort, sondern es bedarf nur einer bestimmten Einstellung seiner Blickrichtung: und eine vergleichende Verbindung mit den Hauptepochen der Weltgeschichte ist hergestellt. Ebenso werden gleichzeitige Ereignisse jeder Art, geistige Zielrichtungen, soziale Zustände, künstlerische Bestrebungen — kurz der ganze umfassende Lauf einer kulturellen Entwicklung mit einem Blick überschaut und mit lebhaftem Interesse gewürdigt; es wird mit ihnen gerechnet, sie werden zu einem Faktor des eigenen Einzellebens gemacht, soweit dies nur immer möglich ist. In welchem umfassenden Maße auf diese Weise die geistigen Fäden um die Wende des 18. Jahrhunderts in Jena und Weimar zusammenliefen, das ist genugsam bekannt. Der Goethe-Schillersche Briefwechsel breitet die ganze Fülle der Interessesphären jener beiden Männer vor uns aus, die eine an geistiger Bewegtheit reiche Zeit in all ihren Einzelerscheinungen gleichsam durch sich hindurchströmen ließen, die in sich geschlossene Form ihres Weltempfindens hineinlebten und so das Aggregat zu einer Kultureinheit erhoben, deren lebendiges Gefühl uns auf jene Epoche als auf unsere klassische Zeit zurückblicken läßt. Schillers Verhältnis zu Kant ist zunächst das Verhältnis des Gebildeten zur zeitgenössischen Philosophie gewesen! Er war Kantianer, aber er war es nie in einem so unbedingten und umfassenden Sinn wie etwa Dante Scholastiker gewesen ist, und das Kantische Denken ist dem geistigen Leben, wie es sich in Schillers Werken auswirkte, auch nicht parallel gegangen, wie etwa Goethes Weltanschauung sich zur Philosophie Spinozas wie zu etwas Verwandtem hingezogen fühlte, sondern Schiller war (wie uns die Briefe an Körner lehren können) zunächst lediglich philosophisch interessiert genug, um eine so bedeutende geistige Bewegung, wie sie durch Kant hervorgerufen wurde, zu erkennen, auf sich wirken zu lassen und sich ihrer Ergebnisse zu vergewissern. Wenn Humboldt schreibt: »In den eigentlichen Bau des Systemes gieng er wenig ein«, so bezieht sich das auf die respekt-

---

Ausgabe von Albert Leitzmann 1900, S. 3—38: »Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung«. Vgl. besonders S. 23.

volle Anteilnahme des »gebildeten« Dichters an der Vernunftkritik. Wäre Kant nach Vollendung dieses seines Hauptwerkes gestorben, so würde zwar Schiller, bei dem »der Gedanke das Element seines Lebens war« (Humboldt), ganz gewiß nicht gleichgültig an Deutschlands größtem Philosophen vorübergegangen sein, aber als Kantianer würden wir ihn heute schwerlich bezeichnen können. Nun ging aber Kant auf dem eingeschlagenen Weg logisch weiter und baute sein kritisches System nach drei Seiten hin aus. Denn »wenn man unter Wahrheit die Norm des Geistes versteht, so gibt es ethische und ästhetische Wahrheit so gut wie theoretische. Darum schrieb Kant nach der Kritik der theoretischen Vernunft diejenigen der praktischen und der ästhetischen« (Windelband) und bahnte in letztgenanntem Werke, nämlich der Kritik der Urteilskraft, eine im Geist des Hauptwerks gehaltene analytische Betrachtung der beiden Hauptbegriffe an, mit denen es der Dichter zu tun hat, nämlich des Schönen und des Erhabenen — und damit war der Grundstein zu einer wissenschaftlichen Ästhetik gelegt. Eben die Kritik der Urteilskraft aber war es, die Schiller, nachdem er sich zunächst lediglich bei seinen geschichtsphilosophischen Arbeiten hatte von Kantischen Ideen anregen lassen, als erstes größeres Werk Kants genauer kennen lernte (Brief an Körner vom 5. März 1791!) und die ihn für lange Zeit nicht mehr losließ. Vom Jahre 1792 ab befaßt er sich sozusagen als Fachmann damit und arbeitet auf seinem besonderen Gebiet als Kantianer[1]). Das grundsätzlich Neue daran ist, daß wir es an dem Verhältnis Schiller-Kant zum ersten Male erleben, wie sich zwischen den Dichter und den Denker als vermittelndes Bindeglied das System einer Ästhetik schiebt. Ein hervorragendes Zeichen für die Vortrefflichkeit und Elastizität der Kantischen Methode aber wird es immer bleiben, daß Schiller innerhalb dieser Einzeldisziplin sich mit Hilfe der Kantischen Begriffsformen Klarheit über die Bedeutung des Künstlerischen erarbeiten konnte, ja »über die Sendung des Künstlers in der menschlichen Kultur überhaupt« (Kühnemann), und daß er es von da aus vermochte, »zur tieferen Ableitung des eigenen dichterischen Charakters« fortzuschreiten, »den er dem Goetheschen gegenüberstellt«, so daß[2]) »die Philosophie für ihn das wird, was sie seit Sokrates für die Menschheit ist, das große Mittel der Selbsterkenntnis«. Was den Standpunkt Kants im allgemeinen anbe-

[1]) Briefe an Körner vom 1. Jan. 1792 und dann besonders vom 15. Okt. 1792. »Jetzt stecke ich bis an die Ohren in Kants Urtheilskraft« Aber selbst noch am 20. Juli 1794: »Das Studium Kants ist noch immer das Einzige, was ich anhaltend treibe, und ich merke doch endlich, daß es heller in mir wird.«

[2]) Kühnemann, Schiller (5. Aufl.) S. 354.

langt, so mußte Schillers selbstherrliches Schaffen einer ästhetischen Welt, die eine andere ist als die gemeine, in der Art und Weise, wie bei Kant der Verstand »der Natur die Gesetze vorschreibt«, ohne Zweifel sich selbst wieder finden, aber trotzdem und vielleicht letzten Endes eben deshalb konnten sie sich nur auf dem Gebiet der Ästhetik begegnen. Kant zerstörte den alten Begriff einer »Weltanschauung« und was nach der gewöhnlichen Voraussetzung ein »Gegenstand« ist, dessen »Abbild« das Denken leistet, das ist ihm Regel der Vorstellungsverknüpfung. Schiller geht nun ebensolchen Verknüpfungen, wie sie sich jedoch im künstlerischen Schaffen darstellen, nach, und sucht so den Boden einer kritischen Ästhetik zu gewinnen. Das Gespräch »Kallias«, das leider nicht ausgeführt worden ist, über dessen Inhalt uns aber die Briefe an Körner gut orientieren, sollte auf diese Weise den objektiven Begriff des Schönen deduzieren. Sowohl diese grundlegenden Studien als auch seine späteren Arbeiten ethischen Einschlags zeigen den männlich-ernsten, wissenschaftlichen Sinn Schillers, der sein Problem ausschreitet, ohne etwa allzukühnen Intuitionen zu folgen und den Rahmen des Kantischen Kritizismus im wesentlichen zu sprengen. Wie leicht konnte doch dem Künstler seine ästhetische Welt, die Welt der Freiheit in der Erscheinung, zur »Wahrheit« werden! Wie naheliegend mußte es für ihn sein, am eigenen Schaffen orientiert, den Sprung von der Ästhetik zurück in die Erkenntnistheorie zu machen und diese so aufs neue in Metaphysik zu verwandeln! »Was sich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie« — stellen diese Verse Schillers den Wahrheitsgehalt jener »ästhetischen Welt« nicht bereits über den der »Wirklichkeit«, während doch beide im Sinne Kants gleichwertig nebeneinander stehen müssen, da theoretische und ästhetische Wahrheit in gleicher Weise Normen des Geistes sind? Ich glaube, daß Schiller als Künstler bereits die Brücke zwischen Kant und Schelling bildet, ebenso wie er als autonomer Schöpfer notwendig die Brücke zwischen Kant und Fichte bilden mußte, während er selbst in seinen Untersuchungen der ethischen und kulturphilosophischen Richtung seines Geistes zuliebe von erkenntnistheoretischen Spekulationen absieht. »Das Universum — schreibt Jean Paul an einer schönen Stelle seiner Vorschule der Ästhetik (§ 57) — ist dem Dichter unabsichtlich, frei und leise in sein Herz geschlüpft und ruht darin ungesehen und wartet, bis es die warmen Strahlen der Dichtstunde wie einen Frühling vorrufen.« Sollte da ein Künstler, der der Überzeugung war, daß der vollkommene Dichter »das Ganze der Menschheit« auszusprechen imstande ist (an Goethe 27. März 1801), wenn er die Welt mit ihren Gesetzen und Forderungen als Philosoph zu begreifen sucht, sich nicht gleichfalls vor allem in die eigene Brust vertiefen und

von dem Schritt, den er als Poet vom Subjekt zum Objekt macht, auf den Schritt vom Subjekt zum Objekt überhaupt schließen? Ja, durfte er sich hiebei nicht sogar mit einem gewissen Recht auf Kant berufen, der freilich mit einem allgemeineren »Bewußtsein« rechnet, als das umfassende, schöpferische und trotzdem sehr besondere des Dichters nun einmal ist? Auf jeden Fall können wir bereits an Schillers Kantstudien sehen, wie selbst ein philosophisch hochbegabter kritischer Dichter von vornherein und seiner ganzen Veranlagung als Künstler nach sich irgendwelche erkenntnistheoretische und auch ethische Lehren der Philosophie ästhetisch zu assimilieren geneigt ist.

Schiller war der große Arbeiter unter unseren Dichtern. Er erringt sich eine Erkenntnis und fügt sie zu dem übrigen Schatz seiner Erkenntnisse. Anders bei Goethe. Grillparzer charakterisiert den Unterschied vortrefflich, wenn er sagt: »Schiller geht nach oben, Goethe kommt von oben.« Goethe konnte an Kant vorübergehen und zwei Jahre vor seinem Tod zu Eckermann sagen: »Von der Philosophie habe ich mich selbst immer frei erhalten; der Standpunkt des gesunden Menschenverstandes war auch der meinige«, weil er im Zentrum seiner lebenden und wirkenden Persönlichkeit jenes Unerforschliche, doch nicht Unbewußte findet, das wir »ruhig verehren« sollen, weil es das in sich faßt, was wissenschaftliches und künstlerisches Bestreben von zwei verschiedenen Seiten her zu erreichen suchen! Wer wie Goethe die Einheit der Welt in sich fühlte, der brauchte sie freilich nicht der Natur »mit Hebeln und mit Schrauben« abzuzwingen und mußte bedauernd über Schiller urteilen: »Es war nicht seine Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er tat, reflektieren« (zu Eckermann). Man kann sagen: Goethe hat in seinen tiefsten Momenten erreicht, worauf der ganze Geist des Griechentums abzielte, und er hat es durch eine vermittelnde Sphäre des sich seiner selbst bewußt- und gebildet-werdenden Geistes hindurch, mit ihrer Hilfe und trotz ihrer erreicht[1]). Wenn er einmal sagt, es sei wohl »die größte Schwierigkeit«, etwas als »still und feststehend« zu behandeln, »was in der Natur immer in Bewegung ist«, so hat er damit jenes gefährlichste aller Probleme ausgesprochen, über dessen Widerspruch das hellenische Denken eigentlich niemals hinweggekommen ist, den Urdualismus der Welt, nämlich des Seins und des Werdens. Noch Schleiermacher gab in dem schönen Abschnitt seiner »Monologen« eine nur unbestimmte, gefühlsmäßige Lösung von religiöser Grundstimmung; Hölderlin[2])

[1]) Vgl. Gundolf, Goethe S. 27.
[2]) Vgl. Dilthey, Das Erlebnis u. d. Dichtung (5. Aufl.) S. 375.

kam zunächst durch seine Kunst über den Zwiespalt weg, ohne freilich zu einer in dauernden Gedanken befestigten Klarheit vorzudringen. Was er fühlte und Schelling aussprach, aber in einseitiger Weise auf die Kunst beschränkte [1]), das hat in unseren Tagen Simmel [2]) folgendermaßen verallgemeinert: »Jedes Kunstwerk, das die ganze aber doch weiterflutende Lebensintensität seines Schöpfers in sich aufnimmt, jedes Dogma einer irgendwie vertiefteren Religion, jede sittliche Norm, die unseren praktischen Kräften ein umfassendes und höchstes Ziel gibt, jeder echte philosophische Grundbegriff ist je eine Art, die Unendlichkeit von Welt und Leben in eine Form zu fassen, den Widerspruch zwischen dem ewig Weiterschreitenden und Unerschöpflichen des Daseins auf der einen Seite und dem Festen, Anschaulichen, zur Form Verendlichten auf der anderen irgendwie zu lösen.« Goethe aber — und hierin liegt seine eminente philosophiehistorische Bedeutung! — hat nicht nur als Künstler jene Kluft überbrückt, sondern er hat auch zum erstenmal eine philosophische Formel geprägt, deren Inhalt und Wesen bis auf die heutigen Tage nicht mehr verloren ging, obgleich der Ausdruck ein rein Goethescher geblieben ist: ich meine seine Lehre vom »Urphänomen«, jenem Kreuzungspunkt poetischer und philosophischer Wegrichtungen, in der ich den Ausdruck einer ganz einzigartigen Einstellung des Geistes der Welt gegenüber erblicke und ohne die ich mir weder Hegels Dialektik noch Schopenhauers Willensmetaphysik denken kann. Goethes Urphänomen ist die Antwort des Künstlers auf das grenzsetzende Forschen Kants. »Wie ihm jeder Augenblick ein Repräsentant der Ewigkeit war, nicht ein isolierter Zeitabschnitt, sondern der Träger aller Zeitfülle, aus der er hervorgestiegen, von der er hervorgedrängt war, so ist ihm jedes einzelne Phänomen, jede Gestalt oder Kraft symbolisch für die gesamte Wirkung der Gottnatur« (Gundolf). »Vom Absoluten im theoretischen Sinne — sagt er — wag' ich nicht zu reden; behaupten aber darf ich: daß wer es in der Erscheinung anerkannt und immer im Auge behalten hat, sehr großen Gewinn davon erfahren wird«. »Er sucht also das Ding an sich niemals hinter den Dingen, sondern er wußte beseligt, daß er es in den Dingen selber besitze, daß er im Augenblick die Ewigkeit, in dem individuellen Vergänglichen die Gottnatur erfahre. ‚Am farbigen Abglanz haben wir das Leben'. So überbrückte er

[1]) Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Ausgabe Otto Weiß III. Bd., S. 399 (Ges.-Ausg. I/7, S. 303): »Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus; sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.«

[2]) Simmel, Goethe S. 239 f.

den theoretischen Gegensatz zwischen Erfahrung und Idee, den er begrifflich sehr wohl anerkannte durch seine Vorstellungsart und durch sein wissenschaftliches Verfahren« (Gundolf). Er arbeitet also das Absolute in die Erscheinung, das Sein in das Werden mit Hilfe dieses »Urphänomens« hinein, oder vielmehr: er erblickt in diesem Dritten die beiden Gegensätze verschlungen. Hiemit ist eine Einheit und Harmonie nicht nur nach der Richtung des Lebens, sondern nach jeder Richtung hin erreicht und eine Grundlage gegeben, von der aus die menschlichen Kräfte des Aufnehmens, Verarbeitens und Produzierens in glücklicher Weise sich zu entwickeln imstande sein werden; denn das »Urphänomen« ist ja nur eine Methode, deren sich ein als Entelechie wirkender Genius bedient, nicht aber ein Faulbett, auf dem man sich etwa wohlig ausstrecken könnte. Goethes sämtliche naturphilosophische Anschauungen, vor allem sein Glaube an eine durchgängige Polarität, lassen sich leicht an diese seine Grundeinstellung anknüpfen und aus ihr wie eine notwendige Folge herausentwickeln; denn sie beruhen auf nichts anderem als auf dem empirischen Naturstudium eines spekulativen Geistes. Hier aber liegt der Punkt, an den Schelling anknüpfen sollte, dessen Gedanken Hegel dann weitergebildet und systematisch ausgestaltet hat.

Goethe steht als Gesamterscheinung sozusagen jenseits von Philosophie und Dichtung. Schiller hatte ein »Verhältnis« zur Philosophie — Goethe war das Philosophierende selbst. Ich wage es nicht, ihn als Typus hinzustellen — er bleibt ein einzigartiges Sichzusammenfassen des Dichtenden und Philosophierenden und ist so »unser vorzugsweise klassischer Mensch« (Gundolf) geworden. In dem Verhältnis der Zeitgenossen seines Alters zu ihm wiederholt sich denn auch das Verhältnis der Renaissance zur Antike. Das umfassendere Weltbild, die nach jeder Richtung hin vertiefte und erweiterte Bildung fügen doch dem Wechselverhältnis des dichtenden Geistes zum denkenden, wie es sich nun als ein allseitiges, durchgehendes zeigt und dem ganzen Zeitabschnitt seinen Charakter gibt, zunächst nichts Wesentliches hinzu, das es prinzipiell von der dichtenden und philosophierenden Hochrenaissance unterscheiden würde. Im Drang, das als Epoche zu erreichen, was man in Goethes vereinzeltüberragender Wesenseinheit als erreicht ahnte, beginnen Philosophen wie Schelling zu dichten und Poeten wie Novalis zu philosophieren — beide aus innerstem Antrieb, wie um künstlerisches und wissenschaftliches Weltfühlen zu zwingen in einen Strom zusammenzuschießen[1]), aus dem der Dürstende mit

[1]) »Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.« Fr. Schlegel, Lyzeumsfragmente von

einem Trunk ein doppeltes Begehren zu stillen imstande wäre, worauf Goethe freilich, der gleichsam getrunken hatte, ehe er auf diese Erde niederstieg, hatte verzichten können. Doch er

> »ging heim. Das Diadem zersprang,
> Das achtzig Jahre seine Stirn umschlang.
> Nun zeigt wohl mancher ein Juwel daraus,
> Doch wer verflicht sie abermals zum Strauß?
> Wer ist es, der den Geist und die Natur,
> Wie er, ergreift auf ungetrennter Spur?« (Hebbel.)

Hatte Goethe in Kant eine völlig andere, seinem Wesen entgegengesetzte, jedoch ebenso berechtigte Art und Weise in die Welt hineinzuschauen anerkannt und geachtet, so triumphierte Schelling: »Jene einfache Zeit ist nicht mehr, wo die Kantische Scholastik, zwar mit bleiernem Scepter, aber doch sanft einwiegend, die Köpfe beherrschte und das Andenken alles Lebendigen in der Wissenschaft verdrängte« und bezeichnet als »Dinge, die allein des Begreifens werth sind — Gott, die Natur und den Menschen [1]).« Konnten solche Worte in der Tat die Kantische Philosophie treffen? Sie zeigen nur, wie tief Schelling unter Goethe stand! Wenn er den Anselmo im »Bruno« sagen läßt: »Ist es nicht begreiflich, daß diejenigen, welche geschickt sind, schöne Werke hervorzubringen, die Idee der Schönheit und Wahrheit an und für sich selbst oft am wenigsten besitzen, eben, weil sie von ihr besessen werden« — so hat er sein eigenes Urteil damit gesprochen. In Schelling hat »der Philosoph mit dem Künstler gehandelt« (um auf ein bekanntes Sinngedicht Lessings anzuspielen) und indem er in der Polemik gegen Fichte eifert: »Der Mensch ist nicht aus zwei so disparaten Hälften zusammengesetzt, daß, wenn die eine derselben, die Vernunft, den Himmel erlangen soll, die andere gekreuzigt und getötet werden müßte. Der Verstand ist eben auch die Vernunft und nichts anderes; nur die Vernunft in ihrer Nichttotalität ... Alle Irrtümer des Verstandes entspringen aus einem Urteil über die Dinge, in der Nichttotalität gesehen. Zeige sie ihm in der Totalität, und auch er wird begreifen und seinen Irrtum erkennen« — spricht er das Streben des Künstlers nach einem einheitlichen, das Ganze überblickenden Gesichtspunkt aus, das ihn leitete. Den raschesten Weg zur absoluten und

---

1797, Nr. 115. — »Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst«. Fr. Schlegel, Athenäumsfragmente von 1798, Nr. 255. — »Der dichtende Philosoph, der philosophierende Dichter ist ein Prophet.« Ebenda Nr. 249.

[1]) Schelling, Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre. Werke I/7, S. 49. Vgl. auch ebendort S. 40 und weiterhin S. 42. — Das Zitat aus »Bruno« nach der Ausgabe Otto Weiß S. 435 wiedergegeben.

einheitlichen Ganzheit des Daseins führt jedoch jederzeit die mystische Versenkung in die zentrale Einheit des eigenen Wesens. Schelling ist diesen Weg gegangen — schon während seiner früheren Epochen und bevor er noch an Jakob Böhme angeknüpft hatte! Insofern er aber in sich selbst einen schaffenden Künstler vorfand, brachte er einen schaffenden Künstler in philosophische Formeln und deklarierte eine Einheit der Welt, die in Wahrheit die Einheit des schöpferischen Genies und in letzter Vollendung die Einheit Goethes war. Obwohl aber diese letzte Einheit in der Identitätsphilosophie als im Absoluten, wo die Kunst ist und die Wissenschaft hinkommen soll, gegeben erklärt wird, ist Schelling dennoch gerade über jenen Dualismus niemals weggekommen, den so völlig kampflos und von vornherein überwunden zu haben Goethes einzigartige klassische Größe ausmacht: ich meine den Gegensatz des Schöpfers und der Schöpfung. Wenn in der Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur das Schaffen des Künstlers dem Naturschaffen nachgezeichnet wird, so ist dies an und für sich ein sehr schöner Parallelismus, wer aber die Anschauungen Schellings einer genaueren Betrachtung unterzieht, der wird bemerken, daß überall in Wirklichkeit umgekehrt das Schaffen der Natur vorzüglich am Schaffen des Künstlers einleuchtet. Wie aber der Schöpfer und sein Werk nachträglich ebenso auseinandertreten wie die Mutter und ihr Kind, nachdem die Geburt vollzogen ist, so finde ich in der ganzen Schellingschen Naturphilosophie hinter den Phänomenen doch immer erst »die eigentliche Natur«, die *natura naturans* im Gegensatz zur *natura naturata,* nämlich das schaffende Prinzip, und nirgends ist der Rat befolgt, den Goethe den Naturforschern gegeben hat: »Man suche ja nicht hinter den Phänomenen, sie selbst sind die Lehre!« — mit einem Wort: nirgends ist im Geiste des »Urphänomens« verfahren. Wenn es aber Schelling niemals versäumt, eine nachträgliche Ineinssetzung dieses ursprünglichen Gegensatzes vorzunehmen, so ist hier der Wunsch der Vater des Gedankens und die Parallele mit den Bestrebungen der hellenisierenden Renaissance vollkommen. Was ihn von den mittelalterlichen Platonikern unterscheidet, ist lediglich eine Konsequenz, die seine Lehre für die junge Disziplin der Ästhetik hat, in die sie einmündet und zu der sie sich verengert. Wenn nämlich die Natur ebenso arbeitet wie der Künstler, so ist doch der Philosoph selbst ein Künstler, in dem sich der schaffende Geist seiner selbst bewußt geworden ist. Auf diese Weise identifiziert sich die Philosophie notwendig mit der Ästhetik, insofern man nur mit diesem Wort den über Kant hinausgehenden Sinn einer Philosophie des künstlerischen Schaffens verbindet.

Kann aber von einem Wechselverhältnis zwischen Dichter und

Denker noch die Rede sein in einem Augenblick, wo der Denker selbst zum Dichter wird? Ich glaube: nein. Nach den voraufgegangenen Entwicklungsstufen bleibt vielleicht überhaupt nur noch eine Möglichkeit übrig, auf die der Künstler, der nur Künstler, aber Künstler im umfassendsten Sinn ist, zum Denker in lebendige fruchtbringende Beziehung treten kann, indem der Philosoph nämlich — was Schelling nie gelungen ist! — dem Epigonen die Ergänzung darbietet, deren Goethe nicht bedurft hatte: ein auf gedanklichem Weg gewonnenes Prinzip, das in irgendwelcher Weise einen Ersatz für Goethes ursprünglich-erlebtes »Urphänomen« liefert. Wir werden dann den neuen, bisher noch nicht dagewesenen Fall eintreten sehen, daß der Dichter nicht zwar das System des Denkers (wie Dante!), aber doch den gedanklichen Quellpunkt desselben zur lebendigen Grundlage auch seines Schaffens übernimmt oder — wie die Verhältnisse wohl in Wirklichkeit meistens gelagert sein werden — sich vielmehr von einer geistigen Strömung tragen läßt, in deren Element er so gut lebt wie nur irgendwie in den politischen oder sozialen Verhältnissen seiner Zeit, und die ihm in einer im einzelnen oft kaum zu ergründenden Weise jenes gedankliche Moment an die Hand gibt, ohne das er in einer Epoche, die von allem Urquell und jeder Möglichkeit eines vollkommen reflexionslosen und naiven Schaffens durch Jahrtausende getrennt ist, seinem künstlerischen Genius nicht genügen kann. Nun fiel das Ende der eigentlichen Romantik beinahe mit dem Tod Goethes zusammen und die Reaktion blieb in der Gestalt von realistischen Tendenzen nicht aus. Spröder und ungläubiger geartet als Hölderlin und Novalis, deren bildsamen, einheitsbedürftigen Naturen noch unter Goethes Augen (zu dessen harmonischem Weltfühlen sie aufstrebten) Dichten und Denken in eines zusammenflossen, bedurfte ein großer Dichter jener späteren Tage: Friedrich Hebbel, den die Natur vor allem zum Künstler geschaffen und in eine zerrissene, widerspruchsvolle, der Deutung bedürftige Welt hineingestellt hatte, ohne ihm die klassischen Maße und das harmonisch lösende Ineinsempfinden Goethes mitzugeben, eines äußeren gedanklichen πoυ στω, um mit sich selbst und der Welt ins Reine zu kommen. An diesem neuen möglichen Kreuzungspunkt zwischen Denken und Dichten aber konnte sich weiterhin eine Ästhetik — die Ästhetik Fr. Th. Vischers — entwickeln, die nicht mehr bloß eine Philosophie des dichtenden Absoluten war, sondern — obwohl metaphysischen Ursprungs — sich schrittweise immer mehr dem Realismus nähern mußte, weil sie dem Geiste eines tapferen, mit beiden Füßen fest auf dem braunscholligen Erdboden stehenden Mannes entsprungen war, der zugleich ein Künstler gewesen ist, und den in allem sein eigener Merkspruch leitete:

»Trunkenes Wiegen
Bleibe mir ferne!
Ohne zu fliegen
Find ich die Sterne.
Fuß über Grüften,
Fest auf dem Festen,
Haupt in den Lüften,
So ists am besten.«

Der Mann aber, der das gedankliche Prinzip in das Gewebe des Geistes hineingesponnen hatte, von dem aus der Künstler und der Ästhetiker eine Brücke fanden vom Werden zum Sein und vom Irdischen zum Ewigen, hatte seltsamerweise von dem ungleich poetischeren Schelling weg über die abstrakte naturlose Philosophie Fichtes seinen seltsamen Weg »zurück zu den Griechen« nehmen müssen, um auf dem felsigen Pfad der logischen Spekulation dahin zu gelangen, wohin Goethe von Natur gestellt war. Er hieß Hegel [1]).

[1]) Eine zur Monographie erweiterte Fortsetzung dieser Studie bildet meine Schrift »Fr. Th. Vischers Ästhetik in ihrem Verhältnis zu Hegels Phänomenologie des Geistes«. Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1920.

Bemerkungen.

Sachliche Kunstbetrachtung und persönliche Kunstpolitik.

Von

Fritz Hoeber.

Man wird dem so dringlichen Problem, wie sich Kunst und Kunstkritik zueinander zu verhalten haben, am ehesten dann gerecht, wenn man grundsätzlich unterscheidet zwischen der objektiven Kunstbetrachtung, die mit Recht einen Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit erheben darf, und einer persönlich aktiven Stellungnahme zur Kunst, die, wie jede willentliche Lebensäußerung, natürlich immer nur auf das eigene Individuum beschränkt bleibt, und die man wohl am treffendsten mit »Kunstpolitik« bezeichnet.

I. Das innere Nachschaffen des Kunstwerks.

Zu der von der Kunstbetrachtung gestellten Aufgabe gehört zuerst eine gehorsame Phantasie, die allen individuellen Absichten des gestaltenden Künstlers getreu nachwandelt: Sie soll nicht nur die Elemente des Aufbaus richtig erkennen, sondern auch ihre jedesmal anders gewollten Beziehungen intuitiv erraten und deren Anordnung ganz im Sinne des Schöpfers treffen. Denn gerade hierin wird häufig gesündigt, daß ein Kunstwerk nach einer ihm fremden Regel verstanden wird und dann im geistigen Abbild des Aufnehmenden zur Karikatur verunstaltet erscheint.

Die Beispiele sind so häufig, daß sich fast eine Aufzählung erübrigt: Berühmt sind vor allem die Schwierigkeiten, die seinerzeit der neuen Wagnerschen Komposition der unendlichen Melodie und des kurzen Leitmotivs von der liedartig geschlossenen Melodie bereitet wurden. Berühmt ist die kunstfremde Überspannung der »Reliefforderung« in den bildenden Künsten, wie sie die Hildebrandschule ausübt, die aber damit bei sämtlichen anderen, außerhalb ihres engen Ursprungskreises stehenden, Richtungen eine falsche Synthese vollzieht. (Vgl. die an den Vortrag von Hans Cornelius »Zur Ansichtsforderung in Architektur und Plastik« anknüpfende Diskussion auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 7.—9. Okt. 1913, Bericht, Stuttgart 1914, S. 268 ff. und Fritz Hoeber, »Die Unzulänglichkeit der Hildebrandischen Raumästhetik« im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVIII. Jahrg., 1915, S. 171—184.)

Also Grundbedingung einer objektiven Kunstbetrachtung ist die objektive Einstellung auf das individuelle Kunstobjekt. Das läßt sich durch Übung bis zu einem bestimmten Grade erlernen, falls eine gewisse instinktmäßige künstlerische Begabung als Voraussetzung vorhanden ist, die sich am deutlichsten vielleicht in einer dilettantischen Beschäftigung mit der Kunst: in Zeichnen, Musizieren, Literarisieren usw. ausspricht.

Wenn der Student der Kunstgeschichte zur umständlichen Beschreibung und Analyse vieler, verschiedenartiger Kunstwerke immer wieder angehalten wird, so ist das die bewährte Methode, die individuelle Einstellung auf die inhaltlichen, formalen

und geistigen Eigenschaftskomplexe der ihm zunächst fremdartigen Kunstwerke vergangener Zeiten und ferner Länder sich anzueignen: er zeichnet sozusagen mit seinem Verstand jene Schöpfungen in ihrem Wachsen und ihrer Vollendung nach.

Allein irgend eine wertende, persönliche Stellung nimmt solche objektivierende Betrachtungsweise dem Kunstwerk gegenüber noch nicht ein.

II. Die wertende Stellungnahme zum Kunstwerk.

Gefühl und Verstand spielen in der kontemplativen Einstellung zur Kunst die Hauptrolle, Gefühl und Wille in der aktiven: Dort herrscht die neutrale Berichterstattung über den ästhetischen Sachverhalt, hier — was scharf davon zu unterscheiden ist — die persönlich-politische, kritische Stellungnahme. »Die Beschäftigung mit moderner Kunst ist Politik, aber mit Politik will ich mich nicht befassen«, sagte einmal ein berühmter Berliner Kunsthistoriker und zog sich mit seinen Studien ins frühe Mittelalter zurück.

In der Tat geht das eigentliche ästhetische Werturteil, das das eine Kunstwerk annimmt und das andere ablehnt, auf den schöpferischen Kern der Persönlichkeit zurück, den Ursitz der Willensäußerungen, der sittlichen Wertungen. Diese Werturteile beanspruchen nicht, wie jene Feststellungen individueller künstlerischer Sachverhalte, überpersönliche, objektive Geltung. Ihr Wesen erfüllt sich, wenn sie aus autonomer Überzeugung getroffen sind und nicht von einer fremden Konvention übernommen, von einer oberflächlichen Mode diktiert werden. Das ist der tiefere Grund, warum man heute wieder die Ehrlichkeit der Gesinnung auch in künstlerischen Dingen voraussteIlt.

Man muß sich nun darüber klar sein, daß jede Lebens- und Gesellschaftssphäre ihre eigenen Wertmaßstäbe hat, von denen das Individuum natürlich aufs stärkste beeinflußt wird. Das politische, das soziale, das religiöse, das kulturelle und das Zivilisationsmilieu — sie alle stellen ihre eigenen Stufenleitern auf, die für sämtliche Lebensäußerungen, damit vor allem auch für die Kunst, ausschlaggebend erscheinen. Ein historisches Beispiel: Der von reformatorischer Inbrunst erfüllte Augustinermönch Martin Luther bewertete auf seiner Romfahrt 1511 den gerade damals begonnenen Bau von St. Peter ganz anders, mit einer zornerfüllten ethischen Negation, als die Bramantes und Raffaels, die darin die Verwirklichung ihres harmonischen, ästhetischen Architekturideals sahen.

Es gibt also bestimmte Wertkreise, die oft gleichzeitig erscheinen, woraus sich dann der große Kampf um die Wertgeltungen erklärt. Der Streit um die asketische oder die hedonistische Lebensauffassung, das diesseitig Irdische oder das jenseitig Vergeistigte, um die klassische Formbejahung oder die romantische Formauflösung zerspalten ganze Zeitalter in bezug auf ihren Wertmaßstab und haben natürlich auch stärksten Einfluß auf das Kunsturteil: Man denke an das grundsätzliche Mißverstehen, das der gealterte Olympier Goethe dem romantischen Drama des Jünglings Heinrich v. Kleist entgegenbrachte. Man erinnere sich des heutigen Kampfs zwischen dem irdisch-sachlichen Impressionismus und der transzendentalen Pathetik der neuesten Kunst.

III. Die notwendige Rolle des Kritikers.

Hat die Kritik in solche Kämpfe einzugreifen oder aber sich neutral zu halten?

Wenn ihre Aufgabe schon mit jener beschreibenden Einfühlung in alle Kunstwerke getan wäre, könnte sie sich allerdings zurückhalten. Aber mit Recht wird ja von ihr positive oder negative Stellungnahme gefordert, geistige Wertung: sie soll Führerin sein einer Menge von Wertblinden.

Und dies verlangt nun die starke Persönlichkeit, die schöpferische Individualität, die sich nicht zurückhalten darf, weil sie an der kulturellen Entwicklung mitarbeiten muß. Ja, wenn wirklich das Verhältnis von Kunst zu Kunstkritik sich so einfach abspielte, daß zuerst der Künstler eine »objektive Sache« schafft, die dann nachher der böse Kritikus mit allerlei liebevollen Bemerkungen versieht!

Allein das Kunstwerk ist ja keine »objektive Sache«, sondern ein persönliches Erlebnis, das erst durch die Berührung zwischen Künstler und Publikum wird, wobei dem äußeren, aufgeschriebenen, vorgespielten, gemalten, gemeißelten, gebauten Werk nur die vermittelte Rolle einer geistigen Leitung zufällt. Dieses »ästhetische Objekt« unseres inneren, starken Erlebens zu schaffen, dazu müssen sich Künstler und Publikum innerlich nahe kommen. Und da kann Wegbahner der Kritiker sein.

Er steht natürlich als Einer aus dem Publikum Künstler und Kunstwerk gegenüber. Aber da von ihm eine größere Übung in der sachgemäßen Synthese des »ästhetischen Objekts« seines inneren Erlebens vorausgesetzt werden kann, ebenso auch eine gewissenhaftere Wertung auf Grund einer gefestigten Kulturüberzeugung, als sie das in seiner Alltagspraxis zerstreute, größere Publikum nun einmal zu besitzen pflegt, kann er als dessen Protagonist auftreten: Er setzt sich kritisch mit dem Kunstwerk auseinander und schafft damit eine neue geistige Kultur. Dadurch, daß er das Kunstwerk erklärt, kritisiert, wertet, spielt er seine notwendige Rolle im geistigen Stoffwechsel seiner Zeit, seiner Nation, des modernen Lebens.

IV. Das Lebendige der Kunstkritik.

Was ist nun diese Lebendigkeit, und stellt sie den einzigen Maßstab zur kritischen Wertung der Kunst dar? Max Liebermann sagte einmal: Ob alte Kunst, ob neue Kunst — es gibt nur die Kunst, die lebt!

Wirklich tritt diese Forderung nach »Lebendigkeit«, nach »Erfüllung des Zeitwillens« heute in allen kritischen und ästhetischen Programmschriften auf: Frägt sich nur, was darunter konkret zu verstehen ist, ein auflösender Stil, der etwa die Linie des Impressionismus im Expressionismus fortsetzt, oder ein zusammenfassender, der die alte Monumentalmalerei zum Kubismus stereometrisiert? Oder sollten nicht, wie das die neuere Kunstgeschichte häufig schon erlebt hat, in Zukunft beide Richtungen nebeneinander hergehen und sich ergänzen?

Diese Frage wird nur die Intuition des Kunstkritikers beantworten können, welche die Gesamtkultur unserer Zeit synthetisch umspannt. Des Kunstkritikers, der in ihr ständig aktiv mitlebt, der sich nicht absondert und spezialisiert wie der Fachgelehrte.

Das wertende Prinzip der Lebendigkeit in der Kunstkritik von heute ist zu begrüßen als Reaktion auf den Historismus des 19. Jahrhunderts, der sich auch hier eingenistet hatte. Das Historische war so ins Kraut geschossen, daß man auch in der Kunst alles nur noch zeitlich-örtlich erklären wollte, wodurch das eigentlich Künstlerische sehr zu kurz kam. (Man erinnere sich beispielsweise an das Elend der historisch-philologischen Schule, wie sie in Erich Schmidt und seinen kunstfremden Jüngern ihre Blüte erlebt hat.)

Nun beginnt aber in der Kunstkritik von heute wieder eine Hetze gegen die außerhalb der Tageskämpfe stehenden historischen Werte. Schaffende Künstler und betrachtende Schriftsteller überbieten sich gegenseitig, in der Vergangenheit eine umfassende »Umwertung aller Werte« vorzunehmen, die keineswegs bescheiden als persönliches Bekenntnis, sondern mit dem bewußten Anspruch auf Allgemein-

gültigkeit auftritt: Raffael wird unter den Greco rangiert, die Gotik ist der einzige Stil und die Renaissance ist eine bloße Entartung — das suchte allen Ernstes einer der hervorragendsten Berliner Kunstkritiker in einem Buch zu beweisen, das sein Erlebnis einer italienischen Reise — in bewußter Gegnerschaft zu Goethe — schildert. (Vgl. Karl Scheffler, »Italien, Tagebuch einer Reise«, Leipzig 1913, wo Raffael und Michelaneglo sich schlechte Noten des nordischen Schulmeisters holen. Im Gegensatz dazu die allumfassende Gerechtigkeit eines schöpferischen Impressionisten wie Liebermann, der nach seiner Italienreise als den Höhepunkt seiner künstlerischen Eindrücke die — so ganz anders als das eigene Kunstschaffen gearteten — Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle preist. — Vgl. ferner von Scheffler, »Der Geist der Gotik«, Leipzig 1917, der eine volkstümliche Vereinfachung sein will der von Wilhelm Worringer in seinem Buch »Formprobleme der Gotik«, München 1911, aufgestellten Wertantithese: Gotik—Renaissance. Deren innere Haltlosigkeit beweist Julius Baum, »Der Geist der Gotik«, Kunstchronik Nr. 14, 11. Januar 1918, weiterhin in seiner Einleitung zur Baukunst und dekorativen Skulptur der Frührenaissance in Italien, Stuttgart 1920, über »Fortleben oder Wiedergeburt der Antike?«)

Solche Art der »Verlebendigung« der Geschichte, indem man nach einem spezifischen Programm die Kunstwerke auswählt und als wertvoll betont, erscheint natürlich für eine objektive Kunstkritik unstatthaft. Vorhin wurde als Unterbau jeder Kunstkritik die individuell richtige Betrachtung jedes Kunstwerks verlangt, da z. B. eine mit gotischen Augen angesehene Renaissanceschöpfung — oder umgekehrt — eine Karikatur geben muß.

Erlaubt wird eine derartige Einseitigkeit höchstens dem schaffenden Künstler in dem Augenblick sein, wenn er bewußt sein eigenes Schaffen in dieser Richtung steigern will. Interessant mögen solche einseitigen Künstlerästhetiken auch stets für die Erkenntnis des Werkes des Meisters selbst, seiner Schule und seiner stilistischen Verwandtschaft sein. Aber wo sie darüber hinausgehen, sich als kritisch allgemein verbindlich aufspielen wollen, werden sie zu dem baren Unsinn, wie ihn z. B. die übertriebene Raumästhetik der Hildebrandschule darstellt.

Also erscheinen Künstlerkritiken immer als ein zweischneidiges Schwert, da sie entweder etwas sehr Richtiges oder etwas sehr Falsches aussagen. — Welches ist nun die praktische Möglichkeit zu einer ihren Daseinszweck erfüllenden Kunstkritik?

V. Persönlichkeit und Gesinnung des Kritikers.

Es wurde gezeigt, daß Kunstkritik im Sinn einer normativen Wissenschaft unmöglich ist, da die von ihr vorgenommenen Wertungen aufs innigste mit der Persönlichkeit oder einer zum wertgemeinsamen Kreis erweiterten Persönlichkeit zusammenhängen. Wenn gewisse Epochen der Kunstgeschichte, das gotische Mittelalter, Ostasien, Ägypten, durch eine große Übereinstimmung der Wertungen, die sich äußerlich in straff zusammengenommener Stilisierung kundtut, zunächst in Erstaunen setzen, so sei an die streng hierarchischen Religionen erinnert, auf deren Grund sich alle diese Kunstäußerungen aufbauen. Wertgemeinschaft dürfen also auch wir nur auf Grund einer Gesinnungsgemeinschaft erhoffen. Und ob wir diese erhalten, das ist eine Frage an das Schicksal, die weit über das künstlerische Sondergebiet hinausgreift.

So müssen wir uns denn doch nur an die Werte erkennende Persönlichkeit halten, und diese scheint mir in dem Kunstkritiker verkörpert. In ihm hat sich die schöpferische Phantasie, die allem Bestehenden in Kunst und Kultur gerecht zu werden vermag, mit einem scharfen Verstand zu verbinden, der

die Gesinnung, den ewigen Untergrund des Kunstschaffens nach echt und unecht unterscheiden kann. Dazu ist natürlich nur ein Charakter fähig, der selbst gesinnungsgemäß durchaus gefestigt erscheint.

Aufgabe der Kunstkritik wird sein, immer die richtige Mitte zu halten zwischen akademischer Kunstbetrachtung, die nichts mehr als sachliche Grundlage sein darf, und lebenserfüllter Kunstpolitik, hier gleichzeitig das wertvoll Zukunftsreiche heraushebend, das schnell vorübergehende Alltagsgebilde aber als belanglos beiseite schiebend: für die jugendstarke neue Kunst, aber gegen eine oberflächliche neue Mode!

Kritik wird dann nicht Lob oder Tadel einzelner Kunstwerke oder einzelner Künstler bedeuten. Sondern diese Kritik als schöpferisches Erlebnis einer starken Persönlichkeit ist die künstlerische Auseinandersetzung mit dem ganzen Kulturumkreis unserer Zeit, die geistig umfassendste Synthese, die allein unter den zeitlichen Werten die ewigen zu erkennen vermag.

VI. Entwurf zu Kursen für Kunstbetrachtung, für Kunstkritik und Kunstpolitik.

Nach obigen Ausführungen besteht die Aufgabe der Kunstkritik in der Mitarbeit an einer künstlerisch gerichteten Kultursynthese.

Sie kann dagegen nicht in dem für Künstler, Kritiker und Publikum gleich entwürdigenden, schulmeisterhaften Zensieren sämtlicher auf dem Kunstmarkt auftauchenden Produktionen bestehen, die hierdurch in ihrer Preishöhe bestimmt werden sollen. Diese wirtschaftliche Beeinflussung von Kunstangebot und -nachfrage möge künftighin dem Reklameteil der Presse überlassen werden, als bezahlte Annonce oder als unbezahlter »Waschzettel«, wo solche Ankündigung allein hingehört und wo ihre Verbindlichkeit für die Allgemeinheit von vornherein wegfällt.

Der ernsthafte Kunstaufsatz aber hat sich nicht mehr mit den tausenderlei Tageserscheinungen eines vor allem wirtschaftlich bestimmten Kunstmarkts zu beschäftigen, sondern allein mit dem Wesentlichen: mit dem, was zum Aufbau unserer Gesamtkultur beitragen kann. Dadurch wird zugleich das Feuilleton entlastet und in ihm Platz geschaffen für eine großzügige Geistespolitik.

Um diese grundsätzliche kritische Neueinstellung in der Anschauung der künstlerisch interessierten Allgemeinheit vorzunehmen, sei hier der Plan zu einer Organisation entwickelt, wie sie ähnlich Fritz Wichert in seinem Mannheimer »Freien Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst«, in seiner »Akademie für jedermann« und dem beiden Vereinigungen dienenden »Kunstwissenschaftlichen Institut« an der Mannheimer Kunsthalle bereits verwirklicht hat.

Die neuen Kurse für Kunstbetrachtung, Kunstkritik und Kunstpolitik sollen »Kunstkritiker« ausbilden. Nach den obigen Ausführungen wird dieser Begriff alle Kunstbetrachtenden im weitesten Umkreis umfassen, nicht nur den kritischen Schriftsteller, sondern auch das ganze Publikum und den Künstler selbst — soweit er Betrachter fremder oder alter Kunstwerke ist.

Grundlage der Schule wird eine allgemeine Abteilung für Kunst- und Kulturphilosophie sein müssen: Sie hat sich mit dem Begriff des Kunstwerks wie dem der ästhetischen Erkenntnis zu beschäftigen, um zu objektiven Synthesen im Sinn individueller Kunstleistungen aller Zeiten und Völker zu erziehen. Anleitung dazu können Werke wie Broder Christiansens »Philosophie der Kunst« oder Moritz Geigers »Phänomenologische Untersuchungen« geben.

Um nun die eigentlichen Kulturwerke, auf Grund deren das entscheidende Urteil zu fällen ist, sich in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und Wandelbarkeit vorzu-

führen, gilt es, sich die großen kulturwissenschaftlichen Zusammenhänge wesentlich klar zu machen, nicht nur in der geschichtlichen Art, wie sie Lamprecht pflegte, sondern auch philosophisch analytisch unter stärkstem Bezug auf die Gegenwart, wie sie in den Werken von Georg Simmel, Walter Rathenau, Oswald Spengler verwirklicht erscheint.

Diese vorbereitende Abteilung wird für sämtliche ernsthafte Teilnehmer der Ausbildungskurse zu durchlaufen sein, bevor sie sich den einzelnen Fachabteilungen für Kritik fest verpflichten. Letztere gliedern sich, wie üblich, nach den verschiedenen Künsten: 1. Musik, 2. Dichtung, 3. Theater und Tanz, 4. bildende Künste, diese dann wieder in die drei Unterabteilungen, Malerei und Zeichnung, Plastik, Architektur und Kunstgewerbe, zerfallend.

In all den vier Abteilungen soll von fachmännischer Seite das Wesen der Einzelkünste in seinem geschichtlichen Werden, seinen technischen Voraussetzungen, seinen geistigen und formalen Ergebnissen dargestellt werden. Möglichst unter gleichzeitiger Hinzunahme praktischer Übungen: sei es, daß in der Kunst selbst Versuche unternommen werden, sei es, daß Konzert- und Theaterbesuche, der Vortrag von Dichtwerken, Besichtigung von Kunstausstellungen, Museen, Bauten mit anschließenden kritischen Debatten und schriftlichen Skizzen stattfinden, die als Prüfung für die Studierenden gelten können.

Die beiden ersten Abteilungen unserer Kurse, die philosophische und die fachkünstlerische, sind ihrem konzentrierten Arbeitszweck entsprechend exklusiv gedacht, etwa in der Art unserer Hochschulseminarien: gemeinschaftliche Lektüre, Einzelreferate, sachlich begrenzte Debatten stellen ihr Hauptprogramm dar. Andererseits unterscheiden sie sich von dem bloß gelehrten Universitätsbetrieb durch eine stete Verbindung mit dem schaffenden Künstlertum selbst. Hier intellektuelle wie auch moralische Sympathien zu wecken, muß Hauptaufgabe der fachkünstlerischen Einzelabteilungen sein. Sie wird bestimmt erfüllt werden, erinnert man sich des einmütigen Beifalls, den die Ausführungen von schaffenden Künstlern, wie dem Schauspieler Friedrich Kayßler und dem Architekten Peter Behrens, über Wesen und Ziele ihrer Kunst gerade bei den Wissenschaftlern des »Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« im Herbst 1913 in Berlin geerntet haben. (Siehe Bericht S. 251—265: Peter Behrens, Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik. S. 392—404: Friedrich Kayßler, Das Schaffen des Schauspielers.)

Dennoch sollen für die beiden ersten Abteilungen der Kurse in der Regel nur solche Teilnehmer zugelassen werden, die durch ihre künstlerische oder wissenschaftliche Vorbildung das unbedingt hier zu fordernde geistige Niveau von vornherein gewährleisten.

Dagegen wendet sich die dritte Abteilung der Kurse, für Kunstpolitik und künstlerische Volkserziehung, an viel breitere Kreise. Sie will die ganze, jetzt so aktuelle Volkshochschulbewegung den künstlerischen Bestrebungen der Neuzeit dienstbar machen durch öffentliche Vorträge und Spiele, durch Führungen und Demonstrationen, alles möglichst umsonst oder gegen denkbar geringes Entgelt. Hier sollen dem großen Publikum die Wege zur neuen Kunst gebahnt werden, in vorbereitenden Vorträgen, durch wesensgemäß eingestellte Aufsätze in der Tagespresse, am besten vielleicht auch noch durch eine eigene, wirklich führende Kunstzeitschrift.

Erst dadurch würde der ernsthaften Kritik der Boden bereitet: in einem Publikum, das aus einer umfassenden Kulturgesinnung heraus das neue Kunstwerk richtig versteht und wertet. Damit wäre die Brücke zwischen Künstler und Publikum

geschlagen durch die Arbeit des schöpferischen Kritikers, des idealen Vertreters des Publikums, der sich des Kunstwerks in mitschaffender Phantasie annimmt.

In diesem Sinn will der »Deutsche Werkbund«, der Förderer eines qualitäterfüllten Ausgleichs zwischen Industriestrenge und künstlerischer Phantasie in Architektur und Kunstgewerbe, für seine Ideen mit dem Mittel der Volkshochschule werben. Warum soll nun dieser Versuch nicht auch auf alle anderen Künste ausgedehnt werden und das Verständnis für sie in breiteste Massen tragen?

Voraussetzung ist natürlich, daß sich die richtigen Persönlichkeiten für diese ernsthafteste Kulturaufgabe finden: Denn wie der schöpferische Künstler, so wird auch der schöpferische Kunstbetrachter, der mit Phantasie und instinktivem Urteil ausgestaltete Kritiker, geboren. Das Studium kann der Ausbildung seiner kunstkritischen Fähigkeiten helfen, sie aber niemals aus bloßer Gelehrsamkeit heraus erschaffen.

So wäre denn an sich der hier entwickelte Plan der Kritikerkurse sehr fragwürdig, wenn nicht das tatsächliche und geistige Bedürfnis mehr Kritiker und mehr Kunstbetrachtungen verlangte, als es geborene kritische Genies gibt: Auf daß sich aber nicht, wie eine böse Erfahrung lehrt, in diese so ernsthafte Aufgabe unberufene Dilettanten oder gar schmutzige Schieberseelen eindrängen, darum haben die Kritikerkurse, welche man sich als gelegentliche Veranstaltung, wie auch als bleibende Einrichtung denken kann, für die Ausbildung eines gut gerüsteten, ständigen Ersatzes in diesem geistigen Beruf zu sorgen.

Probleme der literarischen Kritik bei Aug. Wilh. Schlegel.

Von

Heinrich Merk.

I.

Die Würdigung von A. W. Schlegels kritischer Tätigkeit ist Sache des Literaturhistorikers. Die Untersuchung der Probleme jedoch, mit denen er das Arbeitsfeld des Kritikers durchfurcht hat, gehört zur Geschichte der Ästhetik.

Kritik gilt gewöhnlich nur als eine Geschmacksäußerung; es fehlt jede verpflichtende Überlieferung. Für den Kunstrichter handelt es sich meist darum, Interesse zu wecken — sei es für sich oder seinen Gegenstand. Wie er dies zustande bringt, ist Privatangelegenheit; die Hauptsache ist, daß es ihm gelingt. Schlegels Bemühungen, so wenig sie auch beachtet worden sind, können daher noch nicht als erledigt betrachtet werden. Es ist darin der Versuch gemacht, den entscheidenden Fragen auf die Spur zu kommen und so von Grund auf zu bauen[1]).

Wie es für den Erkenntnistheoretiker unerläßlich ist, den »Gegenstand der Erkenntnis« scharf zu erfassen, so ist es nicht minder bedeutsam, über den »Gegenstand des kritischen Urteils« Klarheit zu besitzen. Man muß doch schließlich wissen, womit sich der Kritiker auseinandersetzt. Diese Frage ist scheinbar äußerst einfach

---

[1]) Schlegels Werke werden in folgenden Abkürzungen angeführt: Sämtliche Werke = S. W. Kritische Schriften = Kr. Schr. Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst = B. V. Vorlesungen über philosophische Kunstlehre = K.

und darum auch ziemlich überflüssig. In Wirklichkeit aber ist es anders als man glaubt.

Schlegels Entwicklung ist im kleinen ein Abbild der verschiedenen Strömungen, die in unserer Zeit noch nicht versiegt sind. Bei seinen frühsten Versuchen ist für ihn das Kunstwerk nur ein Durchgangspunkt, um zum Künstler zu gelangen. In einer Dantestudie fordert er vom Kritiker: ». . . in die Zusammensetzung eines fremden Wesens einzudringen, es erkennen, wie es ist, belauschen, wie es wurde, nicht allein die verliehene Kraft gegen das, was sie gewirkt hat, wägen, sondern auch den ganzen Zusammenhang der Dinge, den Widerstand oder die Hilfe des vielfach bildenden Schicksals mit berechnen« (S. W. III, 199). Gundolf bemerkt in seinem Goethebuch über eine solche Hervorhebung des biographischen Moments treffend: »Man kann günstigenfalls zeigen, welche Stimmung, welcher Raum, welche Erlebnisart und Gesinnung nötig war, damit ein solches Kunstwerk überhaupt entstehen konnte. Daß es daraus entstehen mußte und wie es in die letzten Züge hinein gerade so wurde, läßt sich nicht feststellen.« Leben und Kunst sind eben zwei Welten, die durch keine sichtbare Brücke miteinander verbunden sind. Wenn ein Schriftsteller erklärt, die Schöpfung seines Werkes sei für ihn eine Notwendigkeit gewesen, so hat diese Erklärung nicht den geringsten Erkenntniswert. Und wenn ein Kritiker an einer Dichtung die schöpferische Notwendigkeit vermißt, so sagt er genau so wenig wie jener Schriftsteller.

Schlegels Methode führt außerdem noch zu philologischen und psychologischen Exkursen, die uns von der Kunst selbst immer weiter entfernen. Sie begnügt sich gewöhnlich mit der Sammlung von Tatsachenmaterial, das an sich äußerst lehrreich sein mag, aber für das kritische Urteil selbst ohne Bedeutung ist. Anderseits kommt sie zu Ergebnissen, die der Eigenart ihres Gegenstandes in keiner Weise gerecht werden. Ein berühmtes Beispiel hiefür ist Schillers Bürgerkritik. Die dichterischen Unvollkommenheiten des Leonorendichters werden hier aus dessen menschlichen Schwächen hergeleitet: Was dem Menschen abgehe, fehle auch dem Künstler. Schiller stand auf demselben Boden wie Schlegel. Dieser mußte daher entweder die völlig einwandfrei gezogenen Folgerungen anerkennen oder seinen bisher eingenommenen Standpunkt aufgeben. Er entschloß sich zu einer Standpunktsänderung. Schillers moralisierender Tendenz hielt er folgende grundlegenden Sätze entgegen: »Die Zufälligkeiten, welche die Entstehung eines Kunstwerkes umgeben, dürfen nicht in Anschlag gebracht werden, wenn von einer Beurteilung nach Kunstgesetzen die Rede ist . . . Mit dem Hinstellen für die äußere Anschauung ist das Gedicht oder sonstige Erzeugnis des Geistes von der Person des Hervorbringers ebenso losgelöst, wie die Frucht, welche genossen wird, vom Baume; und wenngleich die sämtlichen Gedichte eines Mannes seinen poetischen Lebenslauf darstellen und zusammen gleichsam eine künstlerische Person bilden, in welcher sich die Eigentümlichkeiten der wirklichen mehr oder weniger, unmittelbar oder mittelbar offenbaren: so müssen wir sie doch als Erzeugnisse der Freiheit, ja der Willkür ansehen« (Kr. Schr. II, 7 f.). Das Kunstwerk ist nach dieser Auffassung ein selbständiges Ganzes, das seine eigenen Gesetze in sich trägt und aus diesen heraus verstanden werden muß. Der in ihm verkörperte Gedanke, und zwar nur soweit er darin in die Erscheinung tritt, ist Gegenstand der Betrachtung. Was einer künstlerischen Schöpfung vorangegangen ist, was ihr zugrunde liegt, kann ihr Verständnis fördern, aber wertbestimmend ist es nicht. Es gibt sogar Kritiker, die auch diese Förderung nur ganz gering anschlagen. In Schlegels Ausführungen haben wir die Anfänge jenes ästhetischen »Objektivismus«, wie er in unseren Tagen von Max Dessoir u. a. vertreten wird.

Die Bedeutung dieser »objektivistischen« Richtung hat Schlegel selbst erkannt

und hervorgehoben: »Wenn wir uns, ohne über den Urheber richten zu wollen, bloß an das Geleistete halten, so bekommen wir statt eines unbekannten, unergründlichen und ins Unendliche hin bestimmbaren Subjekts, das auf sich selbst hätte handeln sollen und können, bestimmte Objekte, auf die der Dichter gehandelt hat: nämlich seine Vorbilder, die poetischen Gattungen, wie sie sich historisch gebildet haben oder durch ihren Begriff unwandelbar festgesetzt sind; die gewählten Gegenstände, die ihm vielleicht von außen her überliefert wurden; endlich die Sprache und die äußerlichen Formen der Poesie, die Silbenmaße, wie er sie vorfand und bearbeitete« (Kr. Schr. II, 11). Schlegel faßt einmal das Problem in der Antithese zusammen: »Die moralische Würdigung ist der ästhetischen völlig entgegengesetzt. Dort gilt der gute Wille alles, hier gar nichts« (Kr. Schr. I, 427).

In diesem Streben, die Probleme klar zu erfassen und alle Unklarheiten auszuschalten, bewährt er sich als Sohn eines von rationalistischem Geiste getragenen Zeitalters. Wie Lessing die Grenzen von Poesie und Malerei, wie Kant die Grenzen der Vernunft, wie Wilh. v. Humboldt die Grenzen der staatlichen Wirksamkeit zu ergründen sucht: so betrachtet auch er es als eine wichtige Angelegenheit, Grenzen zu ziehen und das Gebiet der erreichten Einsichten genau zu bestimmen.

Schlegel bewegt sich bereits in den Bahnen, die später mit größerer Energie Wilh. Scherer eingeschlagen hat. Er hat jedoch vor diesem voraus, daß er nicht »theoretisiert«, d. h. daß er die Tatsachen nicht in unzulängliche Theorien hineinzwängt. Scherer vergewaltigt die Dichtung mit einem wissenschaftlichen Dogmatismus; er verliert sich in Erörterungen von technischen Problemen und glaubt dabei von der Kunst etwas gesagt zu haben[1]). Schlegel aber geht in der Anwendung seiner Grundsätze nie zu weit, er bleibt immer zur rechten Zeit stehen. Er weiß die Kunsttechnik von der Kunst, das bloß Formale von der eigentlichen Form wohl zu unterscheiden. »Es gibt in der Poesie Geist und Buchstaben, einen schaffenden und einen ausführenden Teil. Ein Gedicht kann nur unter bestimmten Bedingungen zum äußerlichen Dasein gelangen, und insofern es diese in Übereinstimmung und ohne Widerspruch untereinander erfüllt, kann es korrekt heißen. Niemand darf auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen, der nicht in dieser Technik Meister ist. Allein sie geht zuvörderst auf das Große und Ganze, Reinheit der Dichtart, Anordnung, Gliederbau und Verhältnis und betrachtet das Einzelne immer in Beziehung auf jenes« (Kr. Schr. II, 63 f.).

Für den Kritiker handelt es sich darum, eine Schöpfung als Einheit zu erfassen, ihre Eigenart und Einzigartigkeit zu durchdringen. Schlegel bekämpft jede »atomistische Kritik«, die »ein Kunstwerk wie ein Mosaik, wie eine mühsame Zusammenfügung toter Partikelchen, betrachtet«. »Man wird finden, daß die meisten Menschen an einem Kunstwerke nur das Einzelne loben und tadeln: von dieser oder jener Schönheit, wie man zu sagen pflegt, sind sie ergriffen; das Ganze als solches aber ist für sie eigentlich gar nicht vorhanden, besonders wenn es von bedeutendem Umfang ist« (B. V. I, 25). Wenn man daher das Problem in eine kurze Formel zu fassen versucht, kommt man zu folgendem Ergebnis: Das Kunstwerk, als organische Einheit gesehen, ist »Gegenstand des kritischen Urteils«.

Die Aufgabe, die damit gestellt ist, enthält Schwierigkeiten, deren sich die ästhetische Forschung erst allmählich bewußt geworden ist. Lessing hat bereits in seiner Abhandlung über die Fabel die Frage aufgeworfen, worin die Einheit eines

---

[1]) Über Scherer vgl. Rud. Unger, Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft.

Ganzen bestehe. Er findet sie in der »Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke«. Der Zweckzusammenhang macht demnach aus Einzelheiten ein Ganzes. Wenn nun ein Kunstrichter auf irgend welche Weise feststellt, daß sich die einzelnen Teile in Beziehung auf den sie beherrschenden Zweckgedanken nicht widersprechen, so hat er damit noch keine »organische Einheit« erfaßt. Er hat nur eine technische Frage erörtert, deren Lösung den Wert eines Kunstwerkes nicht entscheidend beeinflußt. Schlegel erblickt darum auch in Lessing nur einen genialen Techniker, der alles mit der Verstandesbrille untersucht (vgl. B. V. I, 30, II, 91, S. W. VI, 12).



Die neuere Ästhetik betrachtet das Problem mehr von der Innenseite her, soweit das möglich ist. Ein Kunstwerk steht vor uns als ein selbständiges, von einem eigenen, ursprünglichen »Leben« durchseeltes Ganzes, an dem wir genießend Teil zu nehmen glauben. Dieses objektivierte »Leben« ist aber in Wirklichkeit nur als unser »Erlebnis« vorhanden. Sein Reichtum besteht für uns einzig in der Fülle der »Erlebnismöglichkeiten«, die sich daran entfalten können. Man wäre daher versucht, hier von einer ästhetischen Fiktion zu sprechen: Wir verhalten uns vor einer Kunstschöpfung, als ob sie eigenes Leben in sich berge. Eine solche Annahme wird jedoch den Tatsachen nicht gerecht; sie stört die Unbefangenheit und zerstört den ästhetischen Genuß. Neue Zweifel stellen sich entgegen, sobald wir die im Kunstwerk angeblich vorhandene »organische Einheit« suchen. Wir finden, wenn wir uns an das äußerlich »Gegebene« halten, nur ein »Aggregat von Einzelheiten«, die sich vielleicht um einen Mittelpunkt gruppieren; aber worauf es zurückzuführen ist, daß durch eine solche Gruppierung ein Ganzes zustande kommt, das sagen uns die »Tatsachen« nicht. Das »vereinheitlichende Moment« müssen wir also anderswo suchen.

Auf dem Weg von Lessing zur neuen Ästhetik steht Schlegel. Er sieht die Schwierigkeiten, die überwunden werden müssen; er ahnt überall, worauf es ankommt. Aus dem Sprachgebrauch einer veralteten Psychologie spricht ein beachtenswerter Tatsachensinn.

Ein Objekt der Außenwelt ist für uns vorhanden, sobald wir es wahrnehmen. Anders liegt der Fall beim Kunstwerk. Solange uns dieses nur als Gegenstand der äußeren Wahrnehmung gegenübersteht, hat es keine andere Bedeutung als etwa der Baum, den wir zufällig sehen. Als Kunstwerk kommt es erst »durch ein wunderbares Spiel der menschlichen Seelenkräfte zu einer praktischen Existenz in uns«. Wir bezeichnen darum den ästhetischen Genuß auch als schöpferische Tätigkeit, für deren Erklärung Schlegel eine besondere Fähigkeit: den »Kunstsinn« oder das »Kunstgefühl« annimmt (K. 252, B. V. I, 23). Der Kritiker muß außerdem noch imstande sein, »eine ganze Reihe von Eindrücken zu einem Gesamteindruck zu vereinigen« (B. V. I, 25). Schlegel spricht hier von einer »poetischen Synthese« (K. 253). Das Wesen dieser Synthese erschöpft sich nicht darin, daß ein Mannigfaltiges bloß verbunden, sondern daß es zu einer Einheit verbunden wird.

Schlegel steht der neueren Ästhetik näher als seinem Vorgänger Lessing. Mit dem Begriff der »poetischen Synthese« betont er das in jedem kritischen Urteil liegende erzeugende Moment. Das Kunstwerk, wie es äußerlich in die Erscheinung tritt, ist uns nur in seinen objektiven Grundlagen gegeben. In seiner Wesenheit erfassen wir es erst, wenn sein »Geist« in uns lebendig wird. Dies geschieht jedoch nicht durch Überlegung und Analyse, sondern durch einen Akt des unmittelbaren Schauens und Ergreifens. Es fragt sich natürlich, was wir hier finden. Die Antwort kann zunächst nur lauten: uns selbst. Das Kunstwerk ist der Rahmen, innerhalb dessen unser Seelenleben eine bestimmte Form empfängt — nämlich diejenige, zu der sich die schöpferischen Kräfte des Künstlers entfaltet haben, in der sich der

Schaffensprozeß vollzogen hat. Je größer diese Verähnlichung ist, um so reicher ist unser Kunsterlebnis; um so eindringlicher wird daher auch unser Kunstverständnis sein. Indem wir das »organische Werden« eines Werkes, wie es in der Seele des Künstlers vor sich ging, in uns selbst nacherleben, gelingt es uns, seiner »organischen Einheit« inne zu werden. Die einzelnen Eindrücke, die gewissermaßen nur Strahlenbündel bilden, werden so auf ihre gemeinschaftliche Lichtquelle zurückgeführt.

Natürlich liegt auch hier noch eine Fülle von unberührten Problemen vor. Was gibt uns z. B. — um nur einiges hervorzuheben — die Gewißheit, daß wir den Geist eines Kunstwerkes wirklich erfaßt, daß wir es nicht verfälscht haben? Worin unterscheidet sich ferner der »poetische Prozeß« beim Kritiker von dem des Künstlers? Dort findet er in einem Urteil, hier in einem Kunstwerk seine Vollendung. Diese Verschiedenheit des Ziels deutet darauf hin, daß hier mit dem Wort »poetisch« verschiedene Tatsachen gemeint sind. Die Zweifel werden nicht beseitigt, wenn man die Tätigkeit des Kritikers zum Unterschiede von der schöpferischen des Künstlers als »nachschaffend« bezeichnet. Für den romantischen Denker ist ja der Begriff »poetisch« ein allumfassendes Wort; gerade darum ist es immer wichtig, festzustellen, in welcher Bedeutung er gebraucht wird.

Mit den letzten Erörterungen haben wir bereits in das Gebiet des kritischen Urteils übergegriffen. Es ist eben auf die Dauer nicht möglich, Probleme, die zusammengehören, künstlich zu trennen und getrennt zu behandeln.

II.

Der Kritiker spricht weniger von den Dingen, die ihn beschäftigen, als vielmehr von sich, von der Art und Weise, wie er sich zu den Dingen verhält. Worin besteht also das Wesen des kritischen Urteils? Ist es mehr als nur eine Wiedergabe von bloßen »Impressionen«, von persönlichen Eindrücken?

Schlegel gibt folgende Begriffsbestimmung: »Ganz einfach erklärt, ist Kritik die Fähigkeit, Werke der schönen Kunst zu beurteilen« (B. V. I, 23).

Der Begriff der »Beurteilung« hat erst in der neueren Philosophie tiefer dringende Beachtung gefunden (Windelband, Sigwart, B. Erdmann). Bei der Beurteilung urteilt man »über« einen Gegenstand, wie man sich auch »über« einen Gegenstand freut. Der Gedanke liegt nahe, daß zwischen dem Akt der Beurteilung und unserem Gefühlsleben zum mindesten gewisse Analogien bestehen, die auf eine innere Verwandtschaft schließen lassen. Beide sind Reaktionen auf einen Eindruck, mit dem sich ein Individuum dabei auseinandersetzt.

Die logische Eigenart der Beurteilung tritt in den Vordergrund, wenn wir nach ihrem Sinn fragen. Beurteilen heißt, wie schon der Sprachgebrauch sagt, an etwas Wertmaßstäbe anlegen. Der Begriff der »Normation«[1]) steht dabei im Mittelpunkt. Wichtig ist hier die Feststellung, woher diese Maßstäbe genommen werden, welche Bedeutung ihnen zukommt. Man kann überhaupt die Frage aufwerfen, ob in einem kritischen Urteil wirklich Maßstäbe angelegt werden. Die Beobachtung, daß vor allem Künstler und Kunstkenner nichts davon wissen wollen, muß zur Vorsicht mahnen.

Die beiden Probleme, die wir soeben formuliert haben, schließen zugleich die Frage in sich: Ist die Beurteilung etwas anderes als die Anerkennung einer Tatsache, eines Vorganges, einer Beziehung oder nur die Anerkennung eines besonderen Tatbestandes?

---

[1]) Über die ästhetische Normation vgl. vor allem Karl Groos, Ästhetik in »Die Philosophie zu Beginn des 20. Jahrhunderts«. Hrsgb. v. W. Windelband, S. 490—505.

Wenn wir uns von den hier aufgestellten Gesichtspunkten aus Schlegels Gedankengängen zuwenden, so müssen wir uns natürlich vor einer Auslegung hüten, die mehr herausliest als darin liegt.

Ein Kunstwerk kann — wie Schlegel immer wieder hervorhebt — nur in unserer Gefühlsphäre lebendig werden. »Was mit dem Gefühl nicht aufgefaßt wird, ist in dem Kunstwerk für uns nicht vorhanden« (B. V. I, 30). Der tiefere Sinn dieser Forderung besteht darin: »Die Hervorbringungen der schönen Kunst sollen nicht eine Sache des Verstandes sein, sondern in einer näheren Beziehung auf unser ganzes Wesen stehen« (B. V. I, 32). Dieser Satz gilt sowohl von dem, der sie schafft, wie von dem, der sie in sich aufnimmt. Voraussetzung für das kritische Urteil ist daher Empfänglichkeit, und zwar »in jedem Augenblicke die reinste und regste Empfänglichkeit für jede Art von Geistesprodukt«. Schlegel fügt mit Recht hinzu: »Dahin bringt es aber vielleicht niemand« (B. V. I, 26; vgl. S. W. VII, 26). Das Kunsterlebnis soll nun in Erkenntnisbesitz umgesetzt werden. Es fragt sich dabei: Ist die Beurteilung »Ausdruck« eines ästhetischen Gefühlszustandes — ein »Gefühlsurteil« — oder nur ein »Bericht«, eine Feststellung der Eindrücke, die der Kritiker empfangen hat[1])?

Nach Schlegels Auffassung ist der Kunstrichter ein Sprecher der »gemeinsamen Empfindungen«, denn »Mitteilung und Verständigung darüber erhöht den Genuß« (Kr. Schr. Vorw.). Er muß also vor allem Klarheit darüber besitzen, wovon er sprechen will. Ein Kunstwerk ist in seinem Wesenskern eine psychische Erscheinung; also kann das kritische Urteil letzten Endes nur eine psychologische Tatsachenfeststellung sein. Das Problem der Selbstbeobachtung wird so für Schlegel zu einem Grundproblem der Kritik. »Es soll und darf nichts an unserem Gefühle selbst mit Willkür verändert werden, sondern wir müssen nur frei darüber reflektieren, unsere Empfänglichkeit selbst zum Gegenstande unserer Selbsttätigkeit machen« (B. V. I, 24, K. 252 f.). Schlegel sucht auch den Weg anzugeben, wie wir dazu kommen. Die ersten Eindrücke stehen unter dem Zeichen der Befangenheit; wir haben die Herrschaft über uns selbst verloren und sind nicht imstande, ein entsprechendes Urteil abzugeben. »Erst durch häufige Übung bekommt die freie Tätigkeit im Gemüte die Oberhand und es lernt vergleichen und unterscheiden, also urteilen, indem dies ja nichts anderes ist. Die Fähigkeit zu beurteilen, beruht also darauf, daß man die Eindrücke nicht ihrer Beschaffenheit, sondern ihren außerwesentlichen Bedingungen nach in seine Gewalt bekomme: daß man sie festhalten, sie beliebig in der Erinnerung erneuern ... kann« (B. V. I, 24 f.). Bedeutsam an diesen Ausführungen ist die Schlußbemerkung. Sie verrät überraschendes Verständnis für das Wesen der psychologischen Methode, vor allem für den experimentellen Charakter der sogenannten Selbstbeobachtung.

Wir haben hier die Frage nach dem Wesen der Beurteilung insoweit aufgerollt, als sie Schlegel behandelt hat. Mit diesen Bemerkungen ist natürlich der eigentliche Sinn der kritischen Aufgabe nicht erschöpft, ja nicht einmal gestreift. Kritik ist doch — wie die tatsächliche Übung zeigt — schließlich immer Anerkennung oder Ablehnung eines Werkes, d. h. »Beurteilung«. Es ist möglich, daß die Maßstäbe und Bewertungsgründe des kritischen Urteils dem Inhalte der Selbstbeobachtung

[1]) Über den Sinn der Begriffe »Ausdruck«, »Bericht« vgl. Theod. Lipps: »Inhalt und Gegenstand; Psychologie und Logik« (Sitzungsber. der Bayer. Akademie d. W. Philos.-hist. Kl. 1905). Auch Ant. Marty hat sich in seinen sprachphilosophischen Untersuchungen mit diesem Problem beschäftigt. — Über den Terminus »Gefühlsurteil« siehe Th. Lipps, »Leitfaden der Psychologie[3]«, S. 198 f.

entnommen werden, wodurch der Zusammenhang mit den vorausgehenden Betrachtungen hergestellt wäre.

Schlegel ist unermüdlich bemüht, ein tragfähiges Fundament zu errichten. Man wird finden, wie er sich immer die Frage nach dem Rechtsgrunde seiner Bewertungen vorlegt. Man sieht eben bei jeder Gelegenheit, was er für ein Rationalist ist. Vollblutromantiker hätten sich durch solche Gewissensfragen nicht im geringsten beunruhigen lassen. Das »Erlebnis« — sowohl das einem Kunstwerk zugrunde liegende, wie das von ihm geweckte — war für sie der untrüglichste Maßstab, um die Berechtigung ihrer Anschauungen darzutun. Schlegel hingegen begnügt sich nicht damit; er ist rastlos bestrebt, seine Erlebnisse mit »dauernden Gedanken« zu befestigen. Er geht darum niemals an grundsätzlichen Fragen vorüber; er geht den Schwierigkeiten, die sie bieten, niemals aus dem Weg.

Wir können ganz allgemein die Frage stellen: Steht das ästhetische Urteil auf gleicher Höhe mit der wissenschaftlichen Wahrheit, d. h. kann es wie diese Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben? Hat es Erkenntniswert oder nur Bekenntnischarakter? Darin ist zugleich die Frage nach den Rechtsgründen, nach den Wertmaßstäben der Beurteilung enthalten. Wir müssen dabei Kants Lehren als geistigen Hintergrund ständig voraussetzen.

Jeder Tätigkeit, wobei der Mensch Selbstzweck ist, kommt nach Schlegel das Prädikat »absolut« zu. Die Kunst ist solch ein absoluter Zweck. Daraus folgt, daß wir »ihr Gesetz im menschlichen Geist« aufsuchen müssen. »Bei allen Dingen, die ihren Grund im Menschen selbst haben, geht die Praxis der Theorie voran; so auch bei den schönen Künsten und der Poesie« (K. 251; vgl. B. V. I, 8 f.). Aus der Tatsache nun, daß man die Kunst nicht erlernen kann, folgert Schlegel ganz im Geiste Kants, daß die Einsichten, die uns die Wissenschaft hier vermittelt, »bloß negativ« sind. Wir erfahren daraus nur, was wir vermeiden müssen; »aber sie kann nicht zur Hervorbringung eines Kunstwerks beitragen«. »Das Wesentliche bei den schönen Künsten ist eben das, was uns die Natur gibt. Von einem schönen Kunstwerk fordern wir wirkliche Energie. Diese kann nicht aus einem Begriffe als etwas Totem herkommen. Das Genie bringt daher etwas hervor, das sich nicht erlernen läßt« (K. 251). Hier finden wir bereits Ansätze zu der berühmten Unterscheidung Schopenhauers zwischen »Idee« und »Begriff« (vgl. Welt als W. und V. I, 3, § 49). Was uns im vorstehenden als »wirkliche Energie« entgegentritt, ist schließlich nichts anderes als die im Kunstwerk wirkende »Idee«.

Im Verlauf der Untersuchung gibt Schlegel dem Problem eine schärfere Formulierung, eine positive Wendung. »Man muß immer zwischen den Forderungen an die Kunst (die mit dem Umfang und der Höhe der intellektuellen Bildung ins Unendliche steigen) und den Gesetzen der Kunst, die auf bestimmten Verhältnissen beruhen, die immer dieselben bleiben, weil sie auf die innere Eigentümlichkeit des Menschen gegründet sind, unterscheiden. Die Regeln der Kunst dürfen den Forderungen nicht aufgeopfert werden« (K. 285). Die Gesetze sind die Voraussetzungen, ohne die ein Werk nicht bestehen kann; aber sie machen nicht sein Wesen aus. Sie können abgeleitet, sie können gelehrt und gelernt werden. Sobald wir ihren Sinn erfaßt haben, wissen wir auch, was wir zu vermeiden haben. Sie besitzen keine schöpferische Kraft, sie sind nur Technik. Schlegel meint damit z. B. Lehren wie die Aristotelischen Einheiten, die man psychologisch erklären kann. Die »Forderungen« hingegen, die wir stellen, beziehen sich auf etwas ganz anderes; sie zielen auf eine »Ästhetik von oben«. Sie erst verleihen einem Werk seinen eigentlichen Inhalt und Gehalt. »Das Ideal des Menschen soll in der Form eines Kunstwerks ausgedrückt sein« (K. 251). Jene »Forderungen« sind wie das menschliche

Ideal, auf das sie gerichtet sind, in steter Wandlung begriffen und können gleich ihm nicht in feste, begriffliche Formeln gebracht werden.

Mit diesen Feststellungen ist die Kunstlehre, d. h. die Lehre von dem, was in der Kunst gelernt werden kann, als Grundlage für die Kritik erledigt. Wenn man diese zur Theorie in Beziehung setzen will, so ist ihr Verhältnis direkt umgekehrt. »Die kritische Reflexion ist eigentlich ein beständiges Experimentieren, um auf theoretische Sätze zu kommen« (B. V. 1, 27). Die Prinzipien, die der Kritiker benötigt, muß er vermöge »eines philosophischen Instinkts«, »durch eine Art philosophische Divination« selbst finden (K. 253).

Der Unterschied zwischen der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers und der nachschaffenden des Kritikers kann hier tiefer erfaßt werden. Die Ideen, die ein Kunstwerk zum Leben wecken, sind etwas Ursprüngliches; man kann sie nachträglich verstehen, aber nicht voraussehen. Ebensowenig läßt sich die Welt des Psychischen, in der sie zeugend wirken, in der sie zu neuem Leben erwachen, auf eine psychologische Formel bringen, aus der man die Erscheinungen ableiten könnte. Warum ferner ganz bestimmte Ideen in einem Künstler schöpferische Kraft gewinnen, warum sie in einer ganz bestimmten Form in die Erscheinung treten, auch das läßt sich nicht erklären. Eine Kritik, die — wie z. B. Nietzsche fordert — vom Künstler ausgehen soll, ist darum eine Unmöglichkeit. Der Kritiker muß zweifellos vom Kunstwerk ausgehen. Wie dieses in ihm zur Entstehung gelangt, haben wir bereits angedeutet. Das kritische Verständnis, das mehr sein will als bloße Beschreibung von Empfindungen und Gefühlen, muß sich also darauf beschränken, die »W i r k u n g e n des Kunstwerkes aus den Anlagen der menschlichen Natur, aus den Forderungen des äußeren Sinnes, der Einbildungskraft, des Geschmackes, des Verstandes und des sittlichen Gefühls befriedigend zu erklären; und überall von dem besonderen Fall auf allgemeine Wahrheiten und Grundgesetze zurückzuweisen« (Kr. Schr. Vorw.). Alle Erkenntnismittel, mit denen wir den Geist eines Kunstwerkes und der Kunst überhaupt zu erfassen suchen, sind nur vorläufiger Ersatz für eine »Theorie der Poesie, worin die Vorschriften dieser Kunst aus den unabänderlichen Gesetzen des menschlichen Gemütes hergeleitet, nach dessen notwendigen Richtungen die ursprünglichsten Dichtarten bestimmt und ihre ewigen Grenzen festgestellt wären«. Der Kunstrichter wäre dann in der Lage, »die schon bekannte Lehre auf einen vorliegenden Fall anzuwenden« (S. W. XI, 183 f.; vgl. K. § 166). Man darf hier natürlich nicht die einzelnen Worte auf die Wagschale legen, sondern muß den Sinn des Ganzen zu erfassen suchen. Diese Anschauungen verraten unverkennbar ihre Herkunft aus dem Gedankenkreis der Aufklärungsphilosophie. Um die Rechtsverbindlichkeit ihrer ästhetischen Maximen und Prinzipien zu beweisen, beriefen sich z. B. die Schweizer Theoretiker — Bodmer, Breitinger — auf die Forderungen des menschlichen »Gemüts«[1]). Was in der Natur der Seele begründet schien, konnte sicher auf Anerkennung rechnen.

Wilhelm Wundt hat bereits auf die Ähnlichkeit zwischen der Aufklärungsphilosophie und dem philosophischen Denken unserer Zeit aufmerksam gemacht[2]). Dort wie hier besitzt die Psychologie eine beherrschende Stellung. Auch Schlegels Bestrebungen weisen darum nicht nur nach rückwärts, sondern auch nach vorwärts.

Die Einsichten des Kritikers können sich vorläufig nicht mit den Erkenntnissen der Wissenschaft vergleichen. Ihre Voraussetzungen sind unzureichend, ihre Ergeb-

---

[1]) Vgl. Ernst Cassirer, Freiheit und Form, S. 106. Herm. Hettner, Lit.-Gesch. d. 18. Jahrh. III, 1, S. 343.

[2]) Vgl. W. Wundt, Psychologie in »Die Philos. z. Bez. des 20. Jahrh.«, S. 2.

nisse daher unvollkommen; der Bekenntnischarakter überwiegt. Wir sprechen deshalb auch, wenn wir uns streng ausdrücken, nicht von der Richtigkeit, sondern von der Fruchtbarkeit einer Kritik. Wir sagen: Sie ist ihres Gegenstandes würdig; sie entspricht ihm, sie ist ihm angemessen. Die Grundfrage ist daher: Wie können diese Schranken der Subjektivität überwunden werden? Wenn eine Theorie der Poesie aufgestellt werden soll, so darf sie nicht aus den individuellen Eigenschaften eines einzelnen, sondern muß aus den Forderungen der menschlichen Natur überhaupt abgeleitet werden. Welche Schwierigkeiten sich hier entgegenstellen, können wir bei jeder Gelegenheit beobachten. Wir schweigen von den Hemmungen, die wir zu überwinden haben, wenn es sich um ein Werk einer fremden Kultur, einer fernen Vergangenheit handelt. Schlegel weist nachdrücklich darauf hin, wie schwierig es ist, ein solches Werk aus seinen historischen Bedingungen heraus kritisch zu würdigen (Kr. Schr. I, 27 f.; II, 94). Die Literatur- und Kulturgeschichte muß dabei ergänzend und berichtigend eingreifen (vgl. K. 253; B. V. I, 26 f.). Der Kritiker gliedert aber seinen Gegenstand nicht nur in einen objektiv-historischen Zusammenhang ein, d. h. er betrachtet ihn nicht nur nach den näheren Umständen, unter denen er entstanden ist, sondern er sucht zugleich die Eindrücke, die er empfängt, seinem eigenen geistigen Besitzstand anzupassen. Er legt an jede neue Erscheinung Maßstäbe an, die er seinen bisherigen Erfahrungen entnimmt. Das Urteil wird also verschieden sein, je nach der Entwicklung des Urteilenden. »Solange die Gegenstände der Vergleichung mit dem vorliegenden nur diejenigen sind, die sich gerade vorfinden, die wir so zufällig gesammelt haben, bleibt das Urteil immer bloß subjektiv; objektiv, über unsere Person hinaus gültig, kann es nur dadurch werden, daß die Vergleichung mit solchen Gegenständen angestellt werde, die wirklich dazu gehören und einen wahren Maßstab der Vollkommenheit abgeben können, welches denn keine andere ist, als die vortrefflichsten Werke derselben Kunst in verschiedenen Gattungen« (B. V. I, 26). Auch diese »Vergleichung« ist natürlich für Schlegel nur ein unvollkommener Ersatz für die fehlende Theorie. In welchem Sinne er diesen Begriff, der leicht mißverstanden werden kann, genommen haben will, zeigt z. B. seine Kritik von »Hermann und Dorothea«. Er geht hier von einer Betrachtung des epischen Gedichtes aus, wie es in Homers Werken verkörpert ist, um von hier in den Sinn von Goethes Dichtung einzudringen. Diese »Vergleichung mit klassischen Vorbildern« besteht jedoch nicht darin, daß der Kritiker den griechischen und den deutschen Dichter gegenüberstellt, sondern das Homerische Gedicht ist für ihn nur der Fundort des epischen Gedankens. Diesen allein will er ergründen, um Goethes Schöpfung zu würdigen.

Die Schwierigkeiten, die wir hier erörtert haben, sind jedoch nur von sekundärer Bedeutung gegenüber dem Problem: Was berechtigt uns überhaupt, für unsere kritischen Urteile allgemeine Anerkennung zu beanspruchen? Wir haben bereits darauf hingewiesen, wie wichtig es ist, daß der Urteilende »in jedem Augenblicke die reinste und regste Empfänglichkeit für jede Art von Geistesprodukt in sich hervorrufe«, daß er »alles, was bloß von der Stimmung herrührt«, von der Kunstbetrachtung ausschließe (B. V. I, 26; K. 253). Der Kritiker soll ein Kunstwerk mit dem Gefühl aufnehmen; er soll aber dabei, wie Schlegel hervorhebt, nicht als Individuum, sondern als Mensch affiziert werden. Er darf sich darum nicht von Stimmungen, d. h. von zufälligen, rein persönlichen Gefühlszuständen bestimmen lassen. Alle diese Zufallsmomente müssen ausgeschaltet werden. Es wird eine Allgemeingültigkeit der Gefühle, eine Gefühlsobjektivität gefordert. Für den Aufbau der Poetik stellt Schlegel gelegentlich den Satz auf, daß sie »aus dem reinen Objekt, aus dem, was der Mensch ohne alle empirische Bestimmung an sich ist, schöpfen müsse«

(K. 250). Seine Anschauungen münden damit ein in Kants Begriff der »subjektiven Allgemeinheit«[1]). In unserer Zeit haben im Anschluß an Fichte vor allem Husserl und Lipps diese Lehre weiterzubilden versucht: Bei jedem logischen, ethischen oder ästhetischen Urteil wird aus dem empirischen, individuellen Ich das »reine«, »überindividuelle« Ich herausgelöst. Alles, was wir als »Norm« bezeichnen, was allgemeine Gültigkeit beansprucht, hat hier seinen Ursprung, nimmt von hier seine verpflichtende Kraft. Diese Antwort ist natürlich keine »endgültige« Lösung, sondern eine neue Problemstellung. Schließlich ist jede wissenschaftlich bedeutsame Antwort nur eine neue Problemstellung auf einer höheren Stufe. Die Annahme einer »subjektiven Allgemeinheit«, eines »reinen Ich« ist mit unverkennbaren Schwierigkeiten belastet. Vor allem dürfte sie ziemlich unfruchtbar und logisch nicht ganz unbedenklich sein. Unser Urteil kann Allgemeingültigkeit beanspruchen, wenn das »reine Ich« urteilt. Wann aber ist dies der Fall? Das Kriterium hiefür fehlt. Oder soll es die tatsächliche Anerkennung sein? Wenn man sich nicht in einen Zirkelschluß verlieren will, gerät man in metaphysisches Nebelreich. Karl Groos bezeichnet die Hypothese eines »zeitlosen überindividuellen Bewußtseins« mit Recht als »ein dünnes und schwankes Seil, das über dem ‚Abgrund der Metaphysik' ausgespannt ist«[2]).

Gerade für den Kritiker, der über seine Tätigkeit nachdenkt, müssen diese Probleme und die darin verborgenen Widersprüche von Bedeutung sein.

Eine Kunstschöpfung ist keine schemenhafte Idee, sondern greifbare Wirklichkeit. Aus dem Persönlichsten eines Künstlers ist sie hervorgegangen; nur in einem reich ausgeprägten Seelenleben kann sie wieder lebendig werden. Und doch suchen wir gerade in der Kunst überall den »typischen Fall«. Wir fordern von einem Kunstwerk, daß es mehr sei als ein Werk der Willkür und des Zufalls; wir verlangen vom kritischen Urteil, daß es nicht von Laune und Stimmung diktiert werde.

Sind mit dieser Gegenüberstellung Gegensätze aufgestellt? Ist das Typische die Aufhebung des Individuellen oder erst dessen eigentliche Vollendung? Ist es nur eine wirklichkeitsfremde Abstraktion oder der tiefere Sinn aller konkreten Erscheinungen? Jeder Versuch, Allgemeingültiges zu schaffen, Maßstäbe und verpflichtende Forderungen zu formulieren, endigt mit solchen Fragen.

Schlegels kritische Grundgedanken, die er aus einem umfassenden Material herausgearbeitet hat, sind ebensowenig, wie die neuesten Untersuchungen auf diesem Gebiete, befriedigende Antworten; aber sie sind Beiträge zur Entwicklung der ästhetischen Probleme, die nicht übersehen werden dürfen.

---

[1]) Vgl. Ernst Cassirer, Kants Leben und Lehre, S. 340 f.

[2]) Vgl. K. Groos a. a. O., S. 502.

Besprechungen.

Vom Altertum zur Gegenwart. Die Kulturzusammenhänge in den Hauptepochen und auf den Hauptgebieten. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, 1919. gr. 8°. 308 S. — Das Gymnasium und die neue Zeit Fürsprachen und Forderungen für seine Erhaltung und seine Zukunft. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig, 1919. gr. 8°. 220 S.

Die beiden in der Überschrift genannten Bücher gehören nicht eigentlich in unser Fachgebiet, dennoch sollen sie hier erwähnt werden, da ihre Absicht, die Bedeutung des klassischen Altertums und des humanistischen Gymnasiums ans Licht zu stellen, auch in unsere Wissenschaft eingreift. Das erste Buch zeigt die Zusammenhänge zwischen Altertum und Gegenwart erst im allgemeinen (Mittelalter, Renaissance, Neuhumanismus, neunzehntes Jahrhundert), dann auf den einzelnen Gebieten. Hier kommen für uns namentlich bildende Kunst und Literatur in Betracht; über jene schreibt L. Curtius, über diese Roethe. Beide Aufsätze sind zu rühmen, denn ihre Verfasser haben die Fähigkeit, aut zwanzig Seiten bekannte Hauptsachen rein und klar darzustellen, ohne in bloßes Geschwätz zu verfallen; andere Mitarbeiter sind der Gefahr eines leeren, mehr oder minder gut klingenden Geredes nicht ausgewichen. Noch höher aber möchte ich einen Beitrag stellen wie den von Ernst Goldbeck über Weltbild und Physik, weil in ihm neue Gesichtspunkte überzeugend verwertet sind. Das zweite Buch, aus vielen Mosaiksteinchen zusammengesetzt, wirkt durch seine Buntfarbigkeit. Ich habe meine helle Freude daran gehabt, zu beobachten, wie verschieden die Persönlichkeiten sich äußern, obwohl sie alle auf der Seite der Bejahung stehen. Wäre ich gefragt worden, ich hätte zwischen dem Gymnasium, das mir vorschwebt, und der Schule, in der ich elf Lebensjahre verbringen mußte, einen dicken Trennungsstrich gemacht.

Berlin. Max Dessoir.

Theodor A. Meyer, Die ästhetische Erziehung in der Schule. Tübingen 1919, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 30 S.

Das Problem der ästhetischen Erziehung, das eine Zeitlang lebhaft erörtert wurde, wird jetzt bei den mancherlei pädagogischen Reformplänen leider zu wenig berücksichtigt. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß Th. A. Meyer dieses Problem zum Gegenstand eines Vortrags auf der Jahresversammlung des Württembergischen Philologenvereins gemacht hat. In klar formulierten Ausführungen behandelt er die prinzipielle Frage nach dem Charakter und dem Wert der ästhetischen Erziehung in der Schule, ohne dabei auf praktische Vorschläge über die Anwendung im einzelnen einzugehen. Als erste Aufgabe der ästhetischen Erziehung stellt Th. A. Meyer im Gegensatz zu anderen Ansichten nicht die Darbietung von Kunstgenüssen auf, sondern die Heranbildung zur Form, zur freien Menschlichkeit. Ästhetische Erziehung soll zum Hervorbringen, zum Schaffen des Schönen anleiten in ganz elementarer Weise, auf mündlichen, schriftlichen und zeichnerischen Ausdruck der Schüler, auf körperliche Be

wegung und persönliches Auftreten soll sie sich erstrecken. Das Ideal der griechischen Kalokagathie will Meyer erreichen. Der Begriff der ästhetischen Erziehung wird hier also in einem sehr weiten Sinn genommen, Form ist als Form der individuellen Lebensführung überhaupt verstanden. »Man erziehe die Schüler zu größerer Selbsttätigkeit, man gebe ihnen mehr Freiheit der Bewegung, dann wird sich die Form als Frucht fast von selber einstellen« (S. 14), so meint Th. A. Meyer, vielleicht doch etwas zu optimistisch von der Selbsttätigkeit und ihrer Wirkung urteilend. Als zweite Aufgabe erscheint die Erziehung zum Verständnis des Schönen, also eine ästhetische Erziehung im engeren Sinn. Hier gibt Meyer eine dithyrambische Schilderung über den idealen, allgemeinbildenden Wert der Kunst und das Interesse der Jugend an ihr — da wünschte man doch positivere, psychologisch begründete Darlegungen: man wird zweifeln, ob den Kleinen gerade für die »Treuherzigkeit und Gemütswärme von Meistern wie Richter und Thoma« das Verständnis leicht zu erwecken wäre (S. 14) oder ob moderne erwachsende Knaben nacherlebend »in sich den großen Heroismus des Willens und der Freiheit« entdecken, der ihnen »aus Schiller entgegenleuchtet« (S. 20). Das Kunstwerk ist für Meyer vor allem Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit, des Volkscharakters und des Menschentums. Aber so wichtig solcher Lebenswert der Kunst für die Erziehung auch ist, so fragt es sich doch, ob darin die Hauptaufgabe der ästhetischen Erziehung beschlossen ist oder ob nicht auch eine andere Betrachtungsweise der Kunst berechtigt sein kann, die darum nicht in Ästhetizismus auszuarten braucht. Meyer geht so weit, daß er es geradezu als »eine Versündigung an der Nation« ansieht, »wenn man die Kunsterziehung an griechischen und italienischen Werken ihren Anfang nehmen läßt« (S. 23). Von der Einführung eines besonderen Lehrfachs der Kunstgeschichte glaubt er, daß dadurch nur der »Notizenkram der Schule« vermehrt und die »Kunstfreudigkeit untergraben würde« (S. 27). Das wird bei einem Unterricht, der mit pädagogischem und ästhetischem Verständnis methodisch geleitet wird, keineswegs der Fall sein, vielmehr bietet sich gerade hier ein wichtiges Mittel der ästhetischen Erziehung. Mit Recht weist aber Th. A. Meyer am Schluß seines Vortrags darauf hin, daß die Kunsterziehung nicht nur ein Problem der Schulreform, sondern auch eines der Lehrervorbildung sei (S. 28), daß unsere Lehrer auch zu Kunstverständigen herangebildet werden müßten.

Mag man auch in manchen Punkten mit Th. A. Meyer nicht übereinstimmen, so wird man doch aus seinen klugen, feinsinnigen Worten Anregung schöpfen.

Greifswald. Willy Moog.

Rudolf Bernauer, Die Forderungen der reinen Schauspielkunst. Ein erkenntnistheoretischer Versuch. Erich Reiß Verlag, Berlin 1920. gr. 8°. 181 S.

Hätte Bernauer — ähnlich wie Engel in seinen Ideen zu einer Mimik — in zwangloser Folge seine Gedanken über Schauspielkunst aneinandergereiht, er hätte uns die Besprechung seines Buches bedeutend erleichtert. Daß er es mit dem anspruchsvollen Apparat wissenschaftlicher Beweisführung auszustatten sucht, und so zum Vergleich mit dem einzigen wirklichen Wissenschaftler auf diesem Gebiet zwingt, den er seltsamerweise nicht erwähnt — nämlich Rötscher — das kommt dem Ganzen nicht zustatten.

Es ist der grundlegende Irrtum dieses Buches, zu glauben, der reichliche Gebrauch wissenschaftlicher Ausdrücke trage wesentlich zu einer Beweisführung bei. Man wird diesen irrtümlichen Respekt vor der Kraft der Deduktion dem Nichtwissenschaftler gerne nachsehen, aber gesagt muß doch werden, daß der scharf-

sinnigste logische Aufwand da schmählich vertan ist, wo von falschen Voraussetzungen ausgegangen wird.

Das Ergebnis der Bernauerschen Untersuchung sind drei Gesetze: die »konzentrische Perzeption«, die Verkörperung der dichterischen Figur durch die Mittel der Menschendarstellung und drittens, das Zusammenspiel im Sinne der höheren dichterischen Einheit. Um zu diesen Gesetzen, die eigentlich Selbstverständlichkeiten sind, zu gelangen, baut der Verfasser eine breite grundsätzliche Untersuchung auf, deren Gedankengang etwa der ist: Alle Künste ergehen sich in ihren Bezirken. Auch die sogenannten reproduktiven Künste. Der Musiker spielt Musik. Spielt aber der Schauspieler auch Schauspiel? Nein. Der Schauspieler spielt Dichtung. Hie Schauspiel — hie Dichtung. Zwei gänzlich verschiedene Gebiete, die überbrückt werden müssen. Die Brücke zu beiden schlägt die reine Schauspielkunst. So anregend diese Ausführungen sind, so haben sie doch leider den Fehler, von einer unfruchtbaren Grundüberlegung auszugehen, nämlich der, der Schauspieler spiele Dichtung.

Der Schauspieler spielt lediglich Schauspiel. Auch für das Stegreif-Schauspiel — also die nicht schriftlich fixierte Komödie — müßten die Forderungen der reinen Schauspielkunst gelten. Daß das schriftlich niedergelegte, nicht gespielte Drama in Buchform ein Eigenleben führt, ist keineswegs ausschlaggebend. Die Schrift ist das Mittel, dessen sich der Dichter bedient, dem Theatermann sein Werk vorzulegen. Genau so wie die Noten das übermittelnde Medium für den Musiker sind. Bernauers Versuch, von der Schauspielkunst im Gegensatz zur Musik nachzuweisen, sie lebe sich im »exogenen« Element aus, ist trotz aller Anstrengungen gescheitert. »Der Komponist schreibt für den Musikspieler; der Dichter schreibt nicht für den Schauspieler« heißt es bei Bernauer. Aber er übersieht völlig das Zwingende in der Transkription eines Kunstschaffens. Das Musikstück wird ebensowenig komponiert im Hinblick darauf, gespielt zu werden, wie das Drama aufführungshalber geschrieben wird. Beide werden zunächst lediglich um ihrer selbst willen geschaffen. In Noten und Buchstaben niedergelegt, erwachen sie zu ihrem wahren Leben durch die Wiedergabe. Das Theaterstück, nur gelesen, entspricht der Sinfoniepartitur, die man auf dem Klavier spielt. Die Forderungen der reinen Schauspielkunst, die ein Vorrecht eben dieser aprioristischen Erkenntnisse sein sollen, gelten sinngemäß ebenso für die Musik. Auch der Violoncellist im Streichquartett muß das »Gesamtwerk« verstanden haben, um seine Stimme richtig auszuführen; auch hier genügt nicht mechanische Wiedergabe. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen dem Verhältnis des reproduzierenden Musikers zum Musikstück und des Schauspielers zum Schauspiel ist in keiner Hinsicht bewiesen, läßt sich nach unserer Meinung auch nicht beweisen. Es ist also ein unnützer Umweg, wenn der Verfasser, um zur Erkenntnis seiner Gesetze zu gelangen, eine Sonderstellung der Schauspielkunst konstruiert. Es liegt nicht an dieser Sonderstellung, wenn die drei Gesetze, die er aufstellt, richtig sind, sondern ihre Begründung stammt aus dem Wesen der reproduzierenden Kunst überhaupt. Ohne die Konstruktion dieser Sonderstellung sind andere Schriftsteller aus dem Begriff der Schauspielkunst heraus zur Aufstellung der gleichen Gesetze gelangt.

Die Lektüre dieses Buches hat vielfach angeregt, obwohl sie meist zum Widerspruch herausfordert. Wenn Fachleute ihre Erfahrungen und Wahrnehmungen bei Ausübung der Kunst uns mitteilen, ist das nur aufs lebhafteste zu begrüßen; aber sie tun gut daran, sie uns in schlichter Form weiterzugeben. Dem Wissenschaftler mag es dann vorbehalten bleiben, diese Bausteine zu systematischen Erkenntnissen zu verwerten.

Berlin. Robert Klein.

Der Schauspieler. Von Ferdinand Gregori. Aus Natur und Geisteswelt Bd. 692. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig. kl. 8°. 132 S.

Dies Werkchen ist aus einer vielseitig reichen Erfahrung geboren, ist getragen vom Liebeshaß gegen das Theater, ist in einem guten, männlichen Deutsch geschrieben — und bleibt dennoch unterhalb der dem Verfasser erreichbaren Vollkommenheit, weil es mit einer inneren Unruhe behaftet ist, die keinen der angeschlagenen Töne ausklingen läßt. Nach einem flüchtigen Rückblick auf die geschichtliche Entwicklung kommen zuerst ein paar Seiten über das Leben des Schauspielers als Mensch, die allerdings jeder Anwärter des Berufs Wort für Wort lesen sollte, die aber auch viele Fragen offen lassen. — Uns Theoretikern ist der dann folgende Abschnitt wichtiger. Es handelt sich da um das Verhältnis zur Dichtung, zum Spielleiter und zum Publikum; wir finden in diesem Abschnitt ausgezeichnete Bemerkungen, schlagende Beispiele, doch nicht jene Bohrarbeit, zu der Gregori wie kein anderer seiner Berufsgenossen befähigt ist und der er hier trotzdem entsagt — aus irgendwelchen Gründen, aus Raummangel oder aus Rücksicht auf die Masse der jugendlichen Leser. Einen wirklichen Gewinn bringt im nächsten Kapitel die Unterscheidung von Stufen beim schauspielerischen Schaffen: das Ertasten, das Zergliedern, das Aufbauen. Weniger kommen für uns in Betracht die späteren Abschnitte, in denen vom Lehrer, vom Bühnenweg, vom Film und von der sozialen Stellung gesprochen wird. Ich wünschte also sehr, daß Gregori einmal eine bis in die Tiefen dringende Untersuchung seiner Kunst durchführte, unabhängig von diesem Büchlein, das dem Schauspieler-Anfänger auf der einen Seite, dem Theaterfreund auf der anderen Seite durchaus nützlich, indessen weder der Problematik der Schauspielkunst noch der geistigen Bedeutung des Verfassers völlig angemessen ist.

Berlin.

Max Dessoir.

Hans Hildebrandt, Wandmalerei; ihr Wesen und ihre Gesetze. Mit 462 Abbildungen, darunter 266 Hilfszeichnungen des Verfassers. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1920. X und 351 S.

Dieser stattliche Band kennzeichnet sehr deutlich die Tendenz der jüngeren Kunstgeschichte nach kritischer Selbstbesinnung und systematischer Aufklärung. Ihr Erfolg soll in Aufdeckung der Gesichtspunkte und Leitbegriffe bestehen, die eine Auswertung des kunsthistorischen Materials in angemessener Weise ermöglichen. Hildebrandt merkt man die Lippsschule an, besonders dessen »ästhetische Mechanik«. Er ist aber nicht einseitig; die Kunstdiskussionen der letzten Jahre spiegeln sich in seiner Schrift. Sie zeichnet sich durch lebendige Kunstnähe und geschmackvolle Darstellung aus; die etwas ermüdende Breite kommt jedoch nicht einer letzten Vertiefung zustatten. Der Verfasser liebt die Nebeneinanderstaffelung, meist ohne dem sie erzeugenden Rechtsgrund nachzuspüren. Dazu gesellt sich noch eine merkwürdige Literaturbehandlung: im Anhang werden auf 15 Seiten eine Unzahl von Arbeiten genannt — sehr flüchtig und mit störenden Druckfehlern — der Text aber bekümmert sich wenig um sie. So ist z. B. das einleitende Kapitel — über die Begriffsbestimmung des Kunstwerks — auffallend dürftig. Doch sollen diese Mängel nicht den Blick für die Vorzüge dieses verdienstvollen Werkes trüben, das ein weites und sprödes Gebiet klar und kenntnisreich durchforscht.

Das Tafelbild erscheint als ausschließliches Werk der Malerei; das Wandgemälde als Werk der Malerei und der Architektur. Darum werden in besonderen Abschnitten die Elemente des Bildes und die der Wand geprüft; ihre Vereinigung ist nur möglich, wenn Malerei wie Architektur auf strengste Durchführung ihrer besonderen

deren Schaffensgesetze verzichten, um eine neue Einheit zu schaffen. Weitere Untersuchungen gelten der geistigen Angliederung des Wandgemäldes und seiner Einteilung in das Formgefüge des Bauwerks. Ein eigener Abschnitt ist der räumlichen Wirkungsrolle der Wandmalerei gewidmet. Ihre einzelnen Arten (Decken- und Gewölbemalereien, Fassadenmalereien usw.) werden behandelt, ebenso ihre Technik. Betrachtungen über Ergänzungen der Wandmalerei (Schmuck des Fußbodens, Glasgemälde, Intarsia, Wandteppich und Vorhang) bilden den Abschluß. — Schlechthin bewundernswert sind die Druckausstattung des Buches und die überreiche, vortreffliche Illustrierung.

Rostock. Emil Utitz.

Carl Robert, Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1919. 8°. 432 S.

Während Robert bereits im Jahre 1886 in seinem »Bild und Lied« betitelten Werk eine systematisch angelegte Untersuchung des Verhältnisses der literarischen Überlieferung, des Stoffes, zu den Kunstwerken des Altertums gegeben hat, betont er in dem kurzen Vorwort zu seinem neuen Buch, daß er nur Regeln vortrage, die sich ihm auf rein empirischem Wege, also während seiner jahrzehntelangen erfolgreichen Lehrtätigkeit, ergeben haben. Er überläßt es »philosophischeren Köpfen«, die Gesetze der Hermeneutik in ein System zu bringen. Daraus geht hervor, daß Robert den Begriff der Hermeneutik nicht in ihrem eigensten Sinn, als Theorie von den verschiedenen möglichen Methoden der Erklärung faßt, sondern — wie es auch die Theologen bei dem geläufigeren Begriff der biblischen Hermeneutik tun — als die dem modernen Archäologen selbstverständliche sachliche Exegese, die historisch-literarische Erklärung und Auslegung der Bildwerke selbst. Auch die Beschreibung, die doch nicht selbst Hermeneutik ist, sondern nur ihre notwendige Grundlage bildet, behandelt Robert ausführlich im ersten Abschnitt und zieht sie dann immer wieder heran. An der Hand von 300 Abbildungen, die er größtenteils mustergültig beschreibt und analysiert, lehrt Robert den Leser die Kunst des klassischen Altertums erkennen und verstehen. Er dringt vor allem darauf, jedes Kunstwerk zunächst aus sich selbst heraus zu erklären, den Absichten des Künstlers nachzuspüren, dann aber Mythologie, Literatur, besser erhaltene andere Bildwerke, Umgebung, Pendants und Fundort mit Vorsicht und ohne »übel angewandte Gelehrsamkeit« als Hilfsmittel der Deutung heranzuziehen. Reine kritische Tatsachen-Forschung will Robert geben. Da es aber zwischen beschreibender und normativer Wissenschaft keinen scharfen Schnitt gibt, so berührt Robert immer wieder systematische Grundfragen, obwohl er ihre grundsätzliche Behandlung ablehnt. Während ihm jede theoretische Beschäftigung mit den Formen und Gesetzen der Kunst, jedes ästhetische Urteil über formale Eigenschaften der Kunstdenkmäler fern liegt, gibt er glänzende Analysen nicht nur des stofflichen oder geistigen Inhalts, sondern auch der Elemente der künstlerischen Gestaltung, z. B. für den Ostfries des Parthenon (S. 31 f.). Seine vorzüglichen Interpretationen der Kunstwerke erziehen zu genauem Sehen und zum Nachempfinden der Absichten des Künstlers. In einigen Fällen freilich verführt das lebhafte Temperament des Verfassers ihn zu so abstrusen Deutungen wie die des Ares Borghese auf Paris (S. 42 f.) und des Ostgiebels von Olympia auf den Auszug zweier Krieger zum Kampf (S. 290 ff.) oder zu den übertriebenen Ausdeutungen des Ausdrucks der Augen auf attischen Vasenbildern (S. 122 ff. u. 359 f.). Höchst gefährlich ist die Behauptung, daß es in der Wissenschaft unendlich mehr auf die Methode als auf die augenblicklichen Resultate ankommt. Für Robert selbst, dessen geniale Methode mit ungeheurem, kritischen Scharfsinn und ausgebreiteter,

lebendiger Gelehrsamkeit verbunden ist, so daß sie ihn zu relativ wenigen falschen neben vielen zutreffenden Ergebnissen geführt hat, ist sie richtig. Dagegen kann sie auf kleinere und unreife Geister verheerend wirken, wenn sie nach diesem Rezept es für unnütz halten, die vorauseilende Divination mit vorsichtiger Prüfung zu vereinen.

Nach der scharfen, aber höchst parteiischen Scheidung, die kürzlich Eugen Lüthgen (Aufgaben der Kunst und des kunstgeschichtlichen Hochschulunterrichts, Verlag Kurt Schröder, Bonn und Leipzig 1919) zwischen der »offiziellen Kunstgeschichte« und der »jüngeren Schule« vorgenommen hat, gehört Robert zu der nach Lüthgen überlebten, unfruchtbaren älteren Schule, die der beschreibenden Methode den weitesten Spielraum einräumt. Roberts Buch beweist, daß diese Methode von dem richtigen Meister angewendet das Ziel erreicht, das Lüthgen mit Recht als Hauptziel der kunstgeschichtlichen Forschung hinstellt: den Schlüssel zur Erschließung von Sinn und Wesen des Kunstwerks zu finden. Sehr richtig hebt Lüthgen auch hervor, daß die Archäologie viel mehr als die neuere Kunstgeschichte es als ihre selbstverständliche Aufgabe betrachtet, die Kernfrage nach dem Wesen des Künstlerischen zu klären. Wenn Robert diese Frage nicht systematisch angefaßt hat, so hat er doch durch ein praktisches Lehrbuch in einer Reihe von Fragen einen Zuwachs an Klarheit gebracht, der einen ästhetischen Genuß gewährt. Er hat besonders in den letzten Abschnitten über Fehlerquellen, Ergänzungen, falsch Gedeutetes, Ungedeutetes und Undeutbares die Grenzen unseres Wissens abgesteckt und erweitert.

Wie geläufig und selbstverständlich Robert die von ihm nicht behandelten künstlerischen Gesetze von der Ausnutzung des Raums, der Anordnung der Hauptlinien im Kunstwerk u. dergl. sind, beweist die Ausstattung seines Buchs. Die Einfügung der Textabbildungen in den Schriftsatz und das Verhältnis der Abbildungen auf den beiden gegenüberliegenden Textseiten zueinander ist mit bescheidenen Mitteln zu einem mustergültigen, sorgsam abgewogenen, ästhetisch durchaus befriedigendem Gesamteindruck ausgestaltet.

Gießen. Margarete Bieber.

W. Stein, Die Erneuerung der heroischen Landschaft nach 1800. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1917. 116 Seiten Text mit Vorwort und 18 Lichtdrucktafeln.

Wenn die bedeutsame deutsche Jahrhundertausstellung Berlin 1906 auch keine durchgreifende Revision der Kunstgeschichtschreibung für den von ihr umspannten Zeitraum notwendig gemacht hat, so hat sie doch in mehr als einem Falle bedeutsame neue Wertungen ermöglicht und veranlaßt: sei es durch Heraushebung einer Künstlerpersönlichkeit und ihres Werkes (z. B. A. Feuerbach), sei es durch Schaffung einer zusammenfassenden Übersicht wie der »über die künstlerischen Werte jener idealistischen Landschaftsauffassung, die sich im Zeitalter des Klassizismus wie der Romantik entwickelt hatte«. Hierdurch kam auch J. A. Koch, der Landschafter, zu neuer Anerkennung. Es hatte wohl schon 1905 E. Jaffé eine Monographie über Koch geschrieben. In ihr war Kochs Leben gut zur Darstellung gebracht, aber nicht sein Werk. Die Arbeit, die so noch zu tun blieb — über die Skizze von H. Riegel (1876) hinaus —, nahm Stein in Angriff und löste sie in der vorliegenden Schrift.

In sorgfältiger Weise, die bis zu »historischer Kleinarbeit« geht, bearbeitet Stein unter dem entwicklungsgeschichtlichen sowie stilkritischen Gesichtspunkt das Werk Kochs. Dabei wurden »namentlich auch der reiche zeichnerische Nachlaß Kochs in der Wiener Akademie, die wichtigen Aquarelle und Sepiablätter der Berliner National-

galerie, der Albertina und des Stuttgarter Kupferstichkabinetts verwertet« (Vorwort S. X). Leicht fällt die große Exaktheit in der Bilderbetrachtung auf: die Bildbeschreibung zeichnet sich durch ihre Treffsicherheit aus. Mit Begriffen logisch klarer Prägung dringt der Verfasser in die Struktur des Bildorganismus ein, nicht ihn zerstörend, sondern seine Gesetzmäßigkeit im Sinne des *esse est percipi* erweckend: »... Kochs Landschaft ist dort wo sie sich erfüllt hat, normhaft. Damit rückt sie in die Sphäre jener Kunst, die vom Beschauer mehr verlangt, als bloß empfängliche Organe: nämlich den Sinn für die Gesetzmäßigkeit alles Lebendigen. Die Schönheit dieses Gesetzes zu empfinden zwingt uns mit seiner Landschaft Koch ...« (S. 88).

Um »die besondere Leistung Kochs als Gestalters der Landschaft ..., inwiefern Koch die heroische Landschaft, deren Schöpfer Poussin ist, erneuert hat«, darum ist es dem Verfasser vor allem zu tun (S. X).

Um diese Untersuchung durchführen zu können, mußte auf Poussins Landschaftskunst zurückgegangen werden. Ihr ist ein eigenes Kapitel, das erste, gewidmet. Es ist für den Aufbau der Studie von besonderer methodischer Bedeutung: der Verfasser wollte erst die Poussin eigene Landschaftsform und seinen Weg zu ihr (wenigstens skizzierend) darlegen und daraus eine Definition des Wesens der heroischen Landschaft gewinnen — W. Friedländer, O. Grautoff, E. Magne hatten ihren Werken über Poussin ein breiter genommenes Ziel gesteckt und waren deshalb diesem, freilich am stärksten in die Tiefe führenden Begriff nicht mit der Schärfe der Hauptuntersuchung nachgegangen. Von J. Gramms Arbeit (»Die ideale Landschaft«) aber sagt (S. XI) der Verfasser, sie irre vom Wesentlichen ab. Darum das eigene Bemühen. Den methodischen Gesichtspunkt, von dem Stein dabei sich leiten ließ, formuliert er scharf dahin: »ohne den Weg zu einer letzten Form klarzulegen, läßt sich diese letzte Form nicht definieren« (S. X).

Mag nun auch diese methodologische Behauptung in der Form ihrer Ausschließlichkeit angefochten werden können, das bleibt bestehen: für den vorliegenden Fall, wo es sich um einen Begriff aus dem Bereich des künstlerischen Gestaltens handelt, nicht um einen urtümlich-formalen, sondern um einen mit einem bestimmten Lebensgefühl gesättigten, empfiehlt sich der genetische Weg, trotz des metaphysischen Einschlages in jenem Begriff. Ja gerade das metaphysische Moment in ihm weist die Untersuchung auf diesen Weg, denn so gewinnt sie für ihren Gegenstand und dessen Gefüge eine empirisch nachprüfbare Unterlage: man kann stufenweise sehen, wie das Heroische Gestalt gewann, wie der Künstler fortschreitend, wenn auch mühsam, sich des Heroischen mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln bemächtigte, und wie der Begriff des Heroischen, den man schließlich gewonnen hat, mit der Gestalt des Heroischen, die der Künstler ihm verliehen hat, verwachsen, ja gewachsen ist. Die längere Erstreckung des Weges zum Resultat nützt seiner Reifung auch in der Weise, daß hiedurch der Gefahr, die in Frage stehende Wesensbestimmung von einem zu knapp genommenen oder unrichtig gewählten Bildmaterial abzulesen, mehr vorgebeugt ist. Und in der Tat macht der Verfasser auch geltend, daß bei der Bestimmung des Stiles der heroischen Landschaft, die Poussin geschaffen, nicht die »Polyphem-Landschaft« in den Vordergrund gestellt werden darf (S. 16, 38), wie es sich bei Friedländer (N. Poussin, S. 95 f.) findet.

Und nun des Verfassers eigene Auffassung vom Wesen der heroischen Landschaft bei Poussin und bei Koch, soweit ihre Besprechung an dieser Stelle von Interesse sein kann. An einer der Hauptstellen (S. 16 f.) schreibt der Verfasser: »... gerade die Überwindung jenes romantischen oder wissenschaftlichen Hanges

nach dem Sonderbaren in der Natur . . ., die Überwindung von Panorama und von Wildnis führt Poussin zu seiner großen Landschaft, die heroisch ist, weil in ihr der Affekt bezwungen, das Pathetische, aber nicht die Spannung, verflogen in der klaren Festigkeit endgültiger Formen, die ihre Kraft im Ruhen, ihre Gültigkeit im Sein erweisen. Zu nichts drängt Poussin unbedingter als, die Form so endgültig zu erledigen, daß die Gebärde des Geschehens wie Blätterrauschen durch die Räume zieht, ihre Tektonik nur noch sichtbarer bezeugend.« Vor allem soll also das Wesen der heroischen Landschaft, das Heroische, nicht in der Relation der Landschaft zum menschlichen Affekt liegen (S. 104). »Der Affekt bezwungen, das Pathetische, aber nicht die Spannung, verflogen in der klaren Festigkeit endgültiger Formen.« Auch hier kann die psychologische Formel lauten: nicht Pathos, sondern Ethos. Damit könnte nun freilich auch von der Landschaftsdarstellung Weitabliegendes charakterisiert sein, etwa Typen oder Perioden plastischen Gestaltens. Die notwendige Präzisierung liegt in der näheren Bestimmung des Ethos und in der Einbeziehung der Darstellungsmittel. Das Ethos beschreibt Stein nach Poussins Landschaft der fünfziger Jahre als das »Groß-Hirtenmäßige der Frühzeit, wo Götter sich den Menschen gesellen, welchen aus diesem Hirtendasein die Kraft zum Heldentum erwächst« (S. 18). Es ist ein Hirtendasein, wo die Menschen in der Landschaft wohnen, »nicht büßend oder frönend, sondern erfüllt von einer gläubigen, klaren und tiefen, von einer heroischen Liebe zu ihrer Erde« (S. 21).

Und wenn nun dieses Ethos zur Bilderscheinung im Bildorganismus gebracht wird, dann sind es etwa Worte wie die folgenden, die das Heroische, ausgedrückt durch die Bildgestaltung, zu definieren vermögen (es handelt sich um das Bild von Koch »Unterseen« in Innsbruck): ». . . ein Eingehen in die Gestalt der Erde, und nichts als ihre Sprache, von Bäumen, Hirten, Herden, Bauten in den Raum hineingetragen, daß er sie fasse und daß sie mit ihrem Dasein ihn aufbauen helfen.« Der Verfasser verstärkt noch seine Charakteristik des Heroischen im Kompositionellen und fragt: ». . . ist das nicht das Heroische diese provinzielle Natur, ohne ihr Gewalt anzutun, zur allgemeinen erhoben und ein Haus und einen Menschen darin aufstehen lassen, die beide etwas Regelhaftes, unterschieden von jener Natur, dennoch ganz hineinwachsen in sie, die ordnungsfrohe« (S. 83).

Noch viel weiter, bis in die letzten Elemente hinein, verfolgt der Verfasser, man möchte sagen, die Heroik des Formalen — als Vorlage dient Poussins »Findung Mosis« im Louvre. »Das Zwingende an diesem Bild,« betont er, »ist die Statik. Ihrem Gesetz fügen sich die Figuren, jedes Bauwerk, Baum und Berg. . . . ihre logische Durchdringung . . . nicht errechnet, sondern aus dem Charakter eines jeden Dinges entwickelt . . . dieses Eingliedern von Menschen, Bäumen, Bauten in die Gestalt der Erde, wo jedes seine Festigkeit und Würde wahrt, wo jedes sich aufs andere bezieht und dennoch für sich ist . . .« (S. 11). Stein sieht hierin Poussins neue Form, die Pforte zur heroischen Landschaft. Auch die Terrainentwicklung hat ihren bestimmten Charakter. Der Verfasser liest ihn ab von Poussins »Landschaft mit Hirten« im Prado: »Diese Disposition aufstrebender Stämme und Bauten in den verschiedenen Gründen, wodurch der Landschaftsraum, ohne in einen Rahmen gespannt zu werden, frei sich entfaltet, das Gleichgewicht und die Erstreckung bis in den letzten Grund klarlegend: diese Disposition bleibt eine Grundforderung der heroischen Landschaft. . . . Bedingung ist, daß diese klare Begrenzung nicht im Atmosphärischen sich löse, daß vielmehr Licht und Farbe der Klarheit des Aufbaues dienen. . . . Das Reiz- oder Spukhafte der Erscheinung, das oft den Charakter des Dings verrät, soll nicht herrschen dürfen über das Wesen« (S. 19).

Es geht nicht an, all die für das Problem ergiebigen Stellen hieher zu setzen.

Es sei nur noch hingewiesen auf das Gesetz der Bildorganisation nach der Seite der Zusammenordnung des Ganzen und des Besonderen (S. 88, 89, 11), auf die Funktion der Farbe (S. 87; z. v. S. 7 f., 10, 19 f.: Poussin), die oft, doch nicht immer (Tschudi) bei Koch getadelt worden war, auf die Baumbildung (S. 86, 85, 93). Nochmals ins Ganze greifend: Kochs Sinn für die Form der Erde als der formalen Grundlage für jedes Wachstum über ihr (S. 44 f.). Und das Antlitz der Erde: »In Bindung und Fügung atmet sie frei, nie aufgezehrt vom Licht, aber auch nie verstört durch elementare Gewalten« (S. 86; S. 40, 44 f. berücksichtigen einen Durchgangspunkt).

Im Entscheidenden, glauben wir, hat Stein mit seiner Bestimmung des Wesens der heroischen Landschaft das Richtige getroffen: das gilt, rückschauend können wir seine methodisch bedingte Gegenüberstellung umkehren, für die Charakterisierung der Form wie auch für die Aufzeigung des Weges zu ihr. Nur macht sich in dem Poussin gewidmeten Abschnitt das Skizzenhafte der Darstellung geltend, insofern als die Klarheit und damit die Sicherheit in der Führung der Entwicklungslinie durch den skizzenhaften Wechsel des Gesichtspunktes der Betrachtung: historisch-stofflich-formal, beeinträchtigt wird. Gegenüber der Ablehnung der Auffassung: heroische Landschaft = das vom menschlichen Affekt getragene Landschaftsbild (S. 16, Anm. 11) könnte man fragen, ob diese Wesensbestimmung wirklich von der des Verfassers: eine Landschaft, die heroisch ist, weil in ihr der Affekt bezwungen, das Pathetische (aber nicht die Spannung) verflogen in der klaren Festigkeit endgültiger Formen, grundsätzlich verschieden ist, wenn doch auch der Verfasser in seine Definition das Moment der Spannung aufgenommen hat und es gerne hervorhebt. Von Poussins »Landschaft mit Orpheus und Eurydike« im Louvre schreibt er: ». . . Das Schicksalvolle in dieser unbewegten Landschaft, die nicht theatralisch ist, aber voll Spannung. Es ist eine getragene Spannung; nichts vermöchte wie sie die innere Dramatik der Szene zu steigern« (S. 18). Besonders aber jene Stelle von der Farbe der heroischen Landschaft: »Die Farbe als Reiz gehört für ihn zum unbedeutend Natürlichen, das den großen Sinn, ja die Spannung seiner Landschaft aufheben würde. Denn die problemlose Lieblichkeit des sinnlichen Daseins, selbst das schuldlos Vegetative der Blumen weiß nichts von jenem großen Sinn und von der Spannung des vom Tiefsten bewegten Menschen. Der sinnliche Wohllaut der Farbe löst die Spannung« (S. 87). Und noch mehr: der Verfasser sieht in Goethes Definition der heroischen Landschaft gleichsam eine Norm (Anm. 11, S. 86), die ihm die Richtigkeit der von ihm selbst erarbeiteten Bestimmung bestätigt. In ihr kommt aber das Moment der Spannung nicht zur Geltung (Goethes Schriften und Aufsätze zur Kunst: Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände [Hempel-Klassikerausgaben: Goethe, Bd. XXVIII S. 882; z. v. 878 f.]).

Wir verstehen es nun so: im Affekt — es ist hier nicht die Frage, was er rein an sich als Bewußtseinsphänomen ist, sondern wie er als herrschendes ideelles Element die Landschaftsgestaltung durchwirkt — in ihm sieht der Verfasser etwas grundsätzlich Dualistisches (z. v. S. 21, 7 f.), das einen ganz anderen Bildbau bedingte als der ist, den Poussins und Kochs heroische Landschaften aufweisen. Was der Verfasser unter der Spannung versteht, soll nach der einen Seite das Hereinstoßen eines fremden Elementes oder das Hinausgreifen nach einer jenseitigen Sphäre ausschließen. Nach der andern aber soll dadurch die innere Erregung bezeichnet sein, ohne die kein Leben und kein Lebenszustand zu denken ist, und ihre formal-architektonische Gestaltung im Bilde. Diese innere Erregung darf aber nicht wiederum psychologisch individuell zugespitzt (z. v S. 7, 20, 21), sondern muß, wir möchten fast sagen: biologisch-elementar verstanden werden. Schon E. Förster

empfand in Kochs heroischen Landschaften »jene reine Stille der Natur in der Mittagsstunde, welche die Alten unter dem Namen der Pansruhe kannten« (S. 100).

Ob die vom Verfasser abgelehnte Definition der heroischen Landschaft sich wirklich bei Gramm (Die ideale Landschaft) und »nach Gramms Vorgang« bei Grautoff (N. Poussin) findet, wie der Verfasser in Anm. 11 sagt? Wenigstens fanden wir sie nicht an der vom Verfasser zitierten Stelle bei Grautoff. Seine Auffassung würden wir Bd. I S. 243 ff., besonders S. 245, nicht S 251, suchen. Und bei Gramm erschien uns S. 16 zur Feststellung seiner Ansicht wichtiger als S. 76 ff. Außerdem: Grautoffs Auffassung geht tiefer als die Gramms (S. 16 mit 37) und steht in ihren entscheidenden Momenten, die Grautoff nach der formalen Seite hin von der heroischen Landschaft »ihre vom heroischen Empfinden beseelten Formen, ihre gleichsam übermenschlichen Dimensionen« (S. 244) hervorheben und nach der psychologisch-ethischen Seite hin betonen lassen: »Poussin erkannte sich als willenlosen Faktor im großen Kausalzusammenhang und ordnete alle seine Erkenntnisse und subjektiven Einsichten dem Allgefühl vor der Natur unter« (S. 245) dem »von menschlichem Affekt getragenen Landschaftsbild« ferne. Doch auch Gramms vorwiegend deduktiv abgeleitete Definition scheint uns in ihrem ursprünglichen Kern Steins Auffassung nahe zu stehen. Nur ermangelt sie wohl der letzten Klärung: Gramm will Merkmale vereinen wie: »in all ihren Formen das Einfach-Klare, Große und Bedeutende verkörpernd« und: das »Hin- und Herwogen der Stimmung« widerspiegelnd (S. 16).

Es mag noch angeschlossen werden, daß der Verfasser außer von der heroischen Landschaft auch von der historischen bei Koch spricht. Er unterscheidet: Erste historische Landschaft. Die neue heroische Landschaft. Zweite historische Landschaft. Es ist uns das als innere Gliederung oder als Absetzung der einen Form von der andern in der Ausführung nicht verständlich geworden. Die Bemerkungen auf S. 33, 86 greifen nicht durch. Es möchte uns scheinen, daß gerade an diesem Punkte das Übermaß an formaler Analyse oder doch das teilweise Ausbleiben der begrifflichen Synthese besonders fühlbar wird. Die Bemerkungen (S. 33 mit den Anm. 43—45, S. 92, 100, 102) zu dem Begriff des Historischen (ohne Beziehung zum Begriff des Heroischen) sind beachtenswert. Bei Feuerbach (Briefe an seine Mutter Bd. I S. 31: aus dem Jahre 1845) findet sich eine interessante Parallele zu Kochs Auffassung, wie der Verfasser sie (S. 33) feststellt. Im »Vermächtnis« (S. 286 ff. der Ausgabe von 1913) erscheint der Begriff wieder, inhaltlich wie formal bereichert und vertieft.

Es ist dem Verfasser sichtlich darum zu tun gewesen, das Psychische, wenn auch nicht vom Wesen der heroischen Landschaft auszuschließen, so doch möglichst elementar, möglichst unpsychologisch, d. h. möglichst wenig psychologisch differenziert zu fassen und in den Begriff einzusetzen. Die Formanalyse alsdann ist ausgesprochen objektiv gehalten: es ist die Rede von der »klaren Festigkeit endgültiger Formen, die ... ihre Gültigkeit im Sein erweisen.« Es ist das wie eine Erinnerung an Platon, den baumeisterlichen Mann, wie Goethe ihn einmal nennt. Im einzelnen findet sich aber doch auch manches, das psychologisch angeschaut und gut gesehen ist, z. B. Kochs Künstlertyp nach der geistigen Seite hin (S. 31). Dabei die feine Bemerkung aus zweiter Hand, je feiner der Mensch geistig fühlte und lebte, desto abgestumpfter würde jener elementare Sinn, der ihn befähigte, von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden. Oder die Parallele mit Poussin, bei der man auch an Dürer oder Feuerbach denken mag: »Poussin sah in der Malerei eine geistige Tat, welcher eine umfassende Bildung den Boden bereiten half. Für solche Künstler ist es ein Bedürfnis an den Ideen teilzuhaben, die ihre

Zeit bewegen, und wenn ihre Zeit ihnen ideenlos erscheint, so fassen sie desto intensiver das Gedachte und Gebildete größerer Zeiten auf« (S. 31). Von Kochs Typ nach der künstlerisch-schaffenden Seite hin sagt der Verfasser, man spüre, »wie Koch, oft ungeschlacht, durchaus von dem ihn bestimmenden Eindruck in der Landschaft ausgeht, daß er das Gesetzmäßige in ihr sieht, auffaßt und in schwerer Weise sich zum künstlerischen Ausdruck dieser Gesetzmäßigkeit durchringt« (S. 68). Ein andermal (S. 88) betont er »Kochs phantasievolle Art, wie nach Jahren etwas Geschautes bei ihm wirksam wird«: ein echtes Künstlerphänomen. Von Kochs Alterswerken liest er als Gesetz ab, »daß typische Gestaltung durch eine Formel niemals erzielt werden kann, daß zum Gestalten untrennbar gehört ein stets erneutes Umgreifen des Stoffs von einem lebendigen Zentrum aus« (S 89). Der entgegengesetzte Fall: »Als eigentliches Movens darf Kochs Bedürfnis gelten, dem Druck der Formel auszuweichen, worin sein Landschaftsgefühl zu erstarren drohte« (S. 40. Damit soll die Hinwendung zu den wilden Formen der Natur um 1800 erklärt werden).

Unmittelbar wendet sich die Betrachtungsweise ins Psychologische, wenn der Verfasser sein Problem: Koch und die heroische Landschaft, hineinverfolgt in die individuelle geistige Konstitution des verehrten Meisters. Aus einer doppelten Wurzel und nach zwei Seiten hin glaubt er Kochs heroische Landschaft erklären zu können. Seine Kraft der Gestaltung leitet er ab von der besonderen Art seines Kunstsinnes: »Koch hat die provinzielle Natur zur allgemeinen machen können, weil in ihm der Kunstsinn rege war, der aufs Gültige geht und der, genährt von Anschauung, Werke schafft von allgemeiner Bestimmtheit — nicht von allgemeiner Flauheit . . .« (S. 87 f.; dazu noch S. 23 f. mit der bedeutsamen Briefstelle). Die Tatsache, daß Koch die Landschaft gerade heroisch auffaßte, sieht Stein begründet in Kochs Mißtrauen gegen das Fach, wie es aus dem Worte spricht: »Wenn die Landschafter über die Kunst und über ihr Fach recht nachdenken, dann ists auch aus mit der Landschafterei. Die Kunst soll eins sein, wie die Natur, und nicht in Fächer getrennt« (S. 87. Kochs Abneigung gegen das »Fach« in der Kunst spricht auch aus seiner »Kunstchronik«, z. B. S. 50, 15. Ausg. Carlsruhe 1834). Die Möglichkeit einer realistischen Landschaftsdarstellung ist aber deswegen nicht als für Koch in jedem Betracht ausgeschlossen zu denken. Im Hinblick auf das Bild »Oberhasli« und seine Baumzeichnung betont der Verfasser geradezu: »Das Wissen um die besondere Form hat Koch wie nur ein Realist der Zeit besessen . . . er ist ebenso naturwahr, wie sie aber charakteristischer, weil er das nicht Wesentliche auszuschalten weiß (S. 76 f). In Kochs psychischer Struktur war dem Sinn für die Einzelbildung die Potenz die das Ganze durchwaltende und gerade das Heroische fundamentierende Gesetzlichkeit zu fassen übergeordnet. Aber, viel mehr als beim Denker etwa, wäre gerade beim Künstler, zumal dem, der über die *nature morte* hinaus will, die psychische Struktur für sich nur ein Halbes. Sie verlangt nach der Technik, dieses Wort nicht bloß im Sinne der Übung des Handgelenkes verstanden. Koch selbst erklärte: »Wer die Welt, das Leben und die Natur nicht durch lange Studien und Erfahrungen in sich verarbeitet und das Verarbeitete sich ganz pflichtig gemacht hat, der wird . . . kein Landschaftsmaler.« Es ist das ein für jede Landschaftsmalerei, ob klassisch, ob impressionistisch, ob expressionistisch, für diese vielleicht noch ganz besonders, wertvolles Wort.

»Weil unsere Zeit wieder zur Gestalt drängt, stehen ihr Schellenberg und Koch so nahe« (S. 106). Diese »Nähe« spürt der Beschauer nahezu körperhaft, wenn er in der neu eingerichteten Neuen Pinakothek in München vor der Wand mit den drei »Koch« steht: »Landschaft mit Regenbogen« (in der Mitte), »Schmadribach« (rechts), »St. Georg« (links). Man ist geradezu betroffen von dem Eindruck, wie

stark und lebendig der alte Koch wirkt. Das wirklich Unwesentliche an den Bildern fällt von selbst ab. Dazu gehört die Figurenstaffage und das Kolorit der Figuren. Nicht aber die Gestaltung des Landschaftscharakters mit ihrem Flächenaufbau in Linie und Farbe. Vor allem die Farbe: Sie gemahnt an entscheidenden Stellen in ihrer Weichheit, ihrem verhaltenen Leben und in ihrer Kraft Flächen zu formen, die von innerem Leben bewegt sind, besonders im Bilde mit dem St. Georg, an Cézanne. Freilich erreichen durchaus nicht alle Bilder Kochs diese Höhe. So können wir z. B. das Bildchen »Ziegelhütten von Olevano« (Schackgalerie) nicht so gut finden wie der Verfasser (S. 84). Es ist doch im ganzen farbig hart und im Aufbau gestückt. Es mag dies als Beispiel dienen, wie doch auch den Verfasser die Konzentration auf seinen Gegenstand da und dort zu einer leisen Wertsteigerung geführt hat. Es ist natürlich, daß dabei die Kritik am verehrten Meister doch nicht fehlt (z. B. S. 93 f., 96, 98, aber auch schon S. 39, 48). Mit dem Urteil: »dem Deutschrömer Koch ... ist gelungen was keinem vor und nach ihm gelang: sie (= Hochgebirgslandschaft des Obersteinbergs) bildhaft zu gestalten« (S. 81), streift der Verfasser das Problem der Gebirgsmalerei. Es hätte sich wohl empfohlen darauf einzugehen, um die Leistung Kochs am Problem zu messen und die Lösung des Problems hinwiederum vom Werke Kochs aus zu versuchen. Daß der Verfasser gerade in diesem Zusammenhang Koch als Deutschrömer ansprechen kann ist noch von spezieller Bedeutung. »Deutschrömer« hat sonst keinen so starken Klang: man wollte ihrer Kunst keine solche Erdennähe und erobernde Kraft zutrauen.

Als Standort für »St. Georg« muß jetzt Neue Pinakothek München angegeben werden, nicht mehr Galerie Augsburg (Verzeichnis der Tafeln). Außer den drei genannten Bildern besitzt die Neue Pinakothek noch »Diana und Aktaeon« (in Hochformat, nicht die Fassung, die auf Tafel II abgebildet ist) und »Italienisches Winzerfest«.

München. Georg Schwaiger.

Schriftenverzeichnis für 1919.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Immisch, O., Das Nachleben der Antike. X, 64 S. Das Erbe der Alten. N. F. 1. Heft. Leipzig, Dieterichsche Verlagsh. 3.50 M.

Lach, R., Mozart als Theoretiker. Mit 2 Tafeln. 100 S. Denkschriften der Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Klasse. 61. Bd. 1. Bch. A. Hölder in Komm. 25 M.

Giese, F., Der romantische Charakter. I. Bd. Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik. VIII, 466 S. gr. 8°. Langensalza, Wendt u. Klauwell. 15 M.

Michel, E., Der Weg zum Mythos. Zur Wiedergeburt der Kunst aus dem Geiste der Religion. 139 S. 8°. Jena, E. Diederichs.

2. Prinzipien und Kategorien.

Vischer, Fr. Th., Das Schöne in Natur und Geschichte. Eine Auswahl aus Vischers »Ästhetik«. Herausgeg. von A. Buchenau. 360 S. Deutsche Bibliothek. 126. Bd. kl. 8°. Berlin, Deutsche Bibl. 3 M.

Dilthey, W., Das Erlebnis und die Dichtung. 6. Aufl. VII, 476 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 9 M.

Klinger, M., Malerei und Zeichnung. Inselbücherei. Nr. 263. 48 S. Leipzig, Inselverlag. 1.20 M.

Grautoff, O., Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. 86 S. und 32 S. Abb. gr. 8°. Berlin, Wasmuth. 8 M.

Adler, G., Die Methode der Musikgeschichte. IV, 222 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 16 M.

Biehle, J., Raum und Ton. Zeitschr. f. Musikwiss. 2. Jahrg. S. 129—140.

Becking, G., »Hören« und »Analysieren«. Zeitschr. f. Musikwiss. 1. Jahrg. S. 587 bis 603.

Storck, K., Der Tempel der Kunst. 25 S. gr. 8°. Regensburg, G. Bosse. 0.80 M.

3. Kunst und Natur.

Meyer, H., Natur und Kunst bei Aristoteles. Studien für Geschichte der Kultur des Altertums. 10. Bd. 2. Heft. Paderborn, F. Schöningh. 9 M.

Traumann, E., Erlebnis und Dichtung in Goethes »West-östlichem Diwan«. Deutsche Revue. 44. Jahrg. S. 167—174 u. 274—283.

Bücher, K., Arbeit und Rhythmus. 5. verb. Aufl. Mit 26 Abb. auf 14 Taf. XII, 517 S. gr. 8°. Leipzig, E. Reinicke. 16.80 M.

Duvals Grundriß der Anatomie für Künstler. Deutsche Bearb. von E. Gaupp. 5. Aufl. Mit 4 Tafeln und 108 Textabb. XII, 321 S. gr. 8°. Stuttgart, F. Enke. 16 M.

4. Ästhetischer Eindruck.

Koffka, K., Beiträge zur Psychologie der Gestalt. I. Bd. VII, 324 S. mit Fig. gr. 8°. Herausgeg. J. A. Barth. 12 M.

Werner, H., Rhythmik, eine mehrwertige Gestaltenverkettung. Zeitschr. f. Ps. Bd. 82. S. 198—218.

Wingender, P., Beiträge zur Lehre von den geometrisch-optischen Täuschungen. Zeitschr. f. Ps. Bd. 82. S. 21—66.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Seitz, F., Künstler und Dichter. Die Tat. 11. Jahrg. S. 602—613.

Hofmann, E, Künstlertum und Politik. Nord und Süd. 44. Jahrg. S. 84—90.

Lütjeharms, J. F., Genie — Entwicklung. 3. Tl. 8°. Kassel, Lütegia-Verlag. (Leipzig, Carl W. Schulze.) 307 S. 12 M.

2. Anfänge der Kunst.

Schäfer, H., Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke. 2 Bde. XII, 203 S. und III, S. 205—251 mit Abb. und 54 Tafeln. gr. 8°. Leigzig, J. C. Hinrichs. 18 M.

With, K., Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr. 2 Bde. Lex. 8°. Wien. Kunstverl. A. Schroll & Co. Textb. 28 Abb. auf 8 Tafeln. 207 S. — Tafelb. mit 224 Tafeln.

Achelis, H., Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst. Mit 5 Tafeln 47 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 2 M.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. II. Frühchristliche Kunst im Mittelalter. 10, umgearb. Auflage. Bearbeitet von J. Neuwirth. Mit 732 Abb. im Text und 14 Farbendr.-Tafeln. X, 525 S. Lex. 8°. A. Kröner. 15 M.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Riemann, H., Grundriß der Musikwissenschaft. 3., verm. u. verb. Aufl. 156 S. Wissenschaft und Bildung. 34. Bd. Leipzig, Quelle & Meyer. 2.50 M.

Marquardt, R., Der Harmonielehrer. Ein Lehrbuch der Harmonie, hervorgegangen aus einer langjährigen Praxis. 3., verb. Auflage. VIII, 298 S. gr. 8°. Berlin, A. Parrhysius. Pappb. 9.50 M.

Krehl, S., Die Dissonanz als musikalisches Ausdrucksmittel. Vortrag. Zeitschr. f. Musikwiss. 1. Jahrg. S. 645—654.

Cahn-Speyer, R., Handbuch des Dirigierens. VIII, 284 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 15 M.

Heuß, A., Kammermusikabende. XXIV, 152 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Musikbücher. 4.50 M.

Kretzschmar, H., Führer durch den Konzertsaal. I. Abt. 5., neu durchges. Auflage. VII, 864 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 25 M.

Kretzschmar, H., Geschichte der Oper. VI, 286 S. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Bd. 6. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 14 M.

Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte. I. Bd. Altertum und Mittelalter. 1. Teil: Die Musik des Altertums. 2., verb. u. verm. Auflage. XVI, 276 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 15 M.

Riemann, H., Kleines Handbuch der Musikgeschichte. 3., durchges. Auflage.

XI, 296 S. Handbücher der Musiklehre. 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7.50 M.

Nohl, L., Allgemeine Musikgeschichte. Neubearb. u. fortgeführt von M. Chop. 478 S. Reclams Univ.-Bibl. N. 1511—1513a, b.

Weinmann, K., Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. IX, 155 S. Leipzig, Breitkopf & Härtels Musikbücher. 8°.

Chrysander, Fr., G. F. Händel. 1., 2. u. 3. Bd. 1. Hälfte, unveränderte Auflage. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12 M. u. 6 M.

Frimmel, Th., Ludwig v. Beethoven. 5., verm. u. verb. Aufl. 109 S. mit Abb. Berlin, Schles. Verl. Anstalt. 14 M.

Huschke, K., Beethoven als Pianist und Dirigent. 102 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 2.50 M.

Waechter, E., Musikkritische Gedanken. I. Teil. Fr. Schuberts Liederzyklus »die schöne Müllerin«. Eine analytisch-kritische Studie. 37 S. Leipzig, C. F. W. Siegel. 3 M.

Hirschberg, L., Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker. XV, 271 S. gr. 8°. Berlin, Ch. F. Vieweg. 17.50 M.

Reimann, H., Johannes Brahms. 5. Aufl., durchges. und ergänzt von Br. Schrader. 136 S. mit Abb. Berlin, Schles. Verl.-Anstalt. 14 M.

Dahms, W., Mendelssohn. 202 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 6 M.

Lange, F., Joseph Lanner und Johannes Strauß. Ihre Zeit, ihr Leben und ihre Werke. 2. Auflage. 197 S. mit Abb. 8 Tafeln und 2 Faks. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4.50 M.

Weißmann, A., Chopin. 3. u. 4. Aufl. 187 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 5 M.

Istel, E., Nicolo Paganini. 60 S. Breitkopf & Härtels Musikbücher.

Stefan, P., Die Feindschaft gegen Wagner. Eine geschichtliche und psychologische Untersuchung. 84 S. gr. 8°. Regensburg, G. Bosse. 2.40 M.

Batka, R., R. Wagner. 2. verb. Auflage. 128 S. Berlin, Schles. Verl.-Anstalt. 14 M.

Schmid, O., R. Wagners Opern- und Musikdramen in Dresden. 42 S. und 14 S. Abb. 8°. Dresden, O. Laube. 3.60 M.

Seiling, U., Die Musik im Kunstwerk R. Wagners. 87 S. 8°. München, Hans-Sachs-Verlag. 4.50 M.

Glasenapp, C. F., Siegfried Wagner und seine Kunst. Ges. Aufs. N. F. II. Sonnenflammen. VIII, 130 S. Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12 M.

Specht, R., Richard Strauß, Die Frau ohne Schatten. Thematische Einführung. 150 S. und 2 Tafeln. kl. 8°. Berlin, A. Fürstner. 2.50 M.

Bekker, P., Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper. 1. u. 2. Taus. 62 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 2.40 M.

Bekker, P., Neue Musik. Tribüne der Kunst und Zeit. 6. Heft. 80 S. Berlin, E. Reiß. 2.60 M.

Storck, K., Die Musik der Gegenwart. 192 S. Lex. 8°. Stuttgart, Muth. 8 M.

Bach-Jahrbuch. 15 Jahrg. 1918. Herausgeg. von A. Schering. Veröffentlichungen der neuen Bach-Gesellschaft. III, 156 S. und 1 Tafel. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Halbleinwandbd. 10 M.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1918. Herausgeg. von R. Schwartz. 25. Jahrg. VIII, 106 S. Lex. 8°. Leipzig, C. F. Peters. 4 M.

Glück-Jahrbuch. 4. Jahrg. 1918. Im Auftrag der Glück-Gesellschaft herausgeg. von Herm. Abert. V, 172 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Halbleinwandbd. 10 M.

Rötscher, H. Th., Die Kunst der dramatischen Darstellung. Mit einem Geleitwort von O. Walzel. XVI, 29[illegible] S. Lex. 8°. Berlin, C. Reiß. 12 M.

Winds, H., Die Technik der Schauspielkunst. Mit 14 Abb. im Text. 2., neu bearb. Auflage. 207 S. Dresden, H. Minden. 8 M.

Lange, K., Die Illusion im Theater. Kunstwart. 32. Jahrg. S. 107—111. 150—154.

Levy, H., Das Erzieherische der Theaterdekoration. Das junge Deutschland. 2. Jahrg. S. 223—227.

Jolles, A., Von Schiller zur Gemeinschaftsbühne. XII, 136 S. mit Abb. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 4.40 M.

Krauß, R., Klassisches Schauspielbuch. Ein Führer durch den Theaterspielplan der älteren Zeit. 390 S. kl. 8°. Stuttgart, Muth. 6 M.

Genast, E., Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit. Erinnerungen eines alten Schauspielers. Neu herausgeg. von R. Kohlrausch. 5. Aufl. 323 S. Memoirenbibl. 2. Reihe. 5. Bd. Stuttgart, R. Lutz. 7 M.

Eulenberg, H., Mein Leben für die Bühne. IX, 403 S. 8°. Berlin, Br. Cassirer. 8.50 M.

Winds, A., Quer über die Bühnen. 181 S. Berlin, Schuster & Loeffler. 5 M.

Pordes, V., Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie. 161 S. gr. 8°. Wien, R. Lechner. 10 M.

Porges, F., Fünfzig Meter Kinoweisheit. Aus der Werkstatt eines Erfahrenen über Filmdichtung, Filmregie etc. 84 S. 16°. Wien, K. Harbauer. 1.50 M.

Laban, R. v., Symbole des Tanzes und Tanz als Symbol. Die Tat. 11. Jahrg. S. 669—675.

4. Wortkunst.

Krell, U., Über neue Prosa. 2. Auflage. Tribüne der Kunst und Zeit. Heft 7. 80 S. E. Reiß, Berlin. 2.60 M.

Bähr, W., Der goldene Schnitt am Sonnett. Literarisches Echo. 22. Jahrg. Sp. 281 bis 283.

Wolff, F., Der Tanz ums Drama. 79 S. kl. 8°. München, Delphinverl. 3 M.

Gunkel, H., Eine hebräische Meistererzählung. Internat. Monatsschrift. 14. Jahrg. Sp. 73—90. 155—168.

Gelderblom, E., Humor in den Reden Jesu? Der Türmer. 22. Jahrg. S. 34—39.

Brünnemann, A., Die Frau als Skizzenschreiberin. Kunstwart. 32. Jahrg. S. 203 bis 208.

Burckhardt, P., Die Landschaft in Karl Spittelers »Olymp. Frühling«. Eine kritisch-ästh. Untersuchung vornehml. unter dem Gesichtspunkt des Laokoon-Problems. 181 S. gr. 8°. Zürich, Rascher & Cie. 12 M.

Schücking, L., Die Charakterprobleme bei Shakespeare. Eine Einführung in das Verständnis des Dramatikers. XVI, 286 S. 8°. Leipzig, B. Tauchnitz. 5.50 M.

Engel, E., Shakespeare-Rätsel. 3., durchges. Auflage. 142 S. 8°. Leipzig, F. Brandstetter. 3.50 M.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Herausgeg. von W. Keller. 55. Jahrg. VI, 242 S. gr. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 11 M.

Chamberlain, H. St., Goethe. 2. Aufl. 2. Hälfte. VIII, 848 S. kl. 8°. München, Bruckmann. 12 M.

Neubert, F., Goethe und sein Kreis. Erläuterung und dargestellt in 651 Abb. XXX, 220 S. mit Abb. Leipzig, J. J. Weber. Halbleinwandbd. 22.50 M.

Herold, E., Jean Paul als Oberfranke. 31 S. kl. 8°. Wunsiedel. 1 M.
Knecht, F., Die Frau im Leben und der Dichtung Fr. Hebbels. 84 S. Zürich, Rascher & Co. 7 M.
Janssen, H., Die Frauen rings um Hebbel. Hebbel-Forschungen, herausgeg. von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann. Nr. 8. XIV, 144 S. Berlin, Behrs Verlag. 3 M.
Spitteler, C., Gottfried Keller. Die Tat. 11. Jahrg. S. 641—650.
Hochdorf, M., Gottfried Keller im europäischen Gedanken. Schweizerische Bibliothek. Nr. 14. 75 S. 2.20 M.
Huber, W., Gottfried Keller und die Frauen. 82 S. 8°. Bern, F. Wyß. 5 M.
Klaiber, Th., Gottfried Keller und die Schwaben. III, 111 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 2.80 M.
Kriesi, H. M., Gottfried Keller als Politiker. 320 S. gr. 8°. Frauenfeld, Huber & Co. Halbleinwandbd. 7.50 M.
Eggert-Windegg, W., Ed. Mörike. 2., neu bearb. Auflage. VIII, 148 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 3.50 M.
Briefwechsel zwischen Th. Storm und E. Mörike. Mit 25 bisher unveröffentlichten und 17 weiteren Beigaben. Herausgeg. von H. W. Rath. VIII, 190 S. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. 6 M.
Schlosser, S. F., E. v. Wildenbruch als Kinderpsychologe. 47 S. gr. 8°. Bonn, Rhenania-Verlag (in Komm.). 2 M.
Reik, Th., Das Werk Beer-Hofmanns. 63 S. 8°. Wien, K. Löwit. 2 M.
Meßleny, R., Über die Mystik Rainer Maria Rilkes. Die Tat. 11. Jahrg. S. 661 bis 669.
Benz, R., Das Drama Alfred Momberts. Die Tat. 11. Jahrg. S. 522—530.
Benz, R., Über Emil Richard Herrmann. Die Tat. 11. Jahrg. S. 502—514.
Meyer-Benfey, Ilse Frepan. Norddeutsche Monatshefte. 5. Jahrg. S. 21—27. 69—74.
Bartels, A., Die deutsche Dichtung der Gegenwart. 9., stark verm. u. verb. Auflage. XI, 708 S. 8°. Leipzig, St. Haessel. 10 M.

5. Raumkunst.

Heuß, Th., Phantasie und Baukunst. Kunstwart. 32. Jahrg. S. 17—20.
Müller-Wulkow, W., Aufbau — Architektur! 3. Auflage. Tribüne der Kunst und Zeit. 4. Heft. Berlin, E. Reiß. 2.60 M.
Ehmann, E., Der neue Baustil. 96 S. mit Abb. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. 5 M.
Bosselt, R., Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts. 198 S. mit 139 S. Abb. gr. 8°. Magdeburg, K. Peters. 40 M.
Bergemann-Könitzer, M., Erziehung zur Plastik. Ein Beitrag zur Methodik des plastischen Unterrichts. S.-A. aus der Zeitschrift »Die Plastik«. Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey. 2 M.
Bühlmann, J., Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. 2. u. 3. Abt. 4., neu durchges. Auflage. Eßlingen, P. Neff. Je 27.50 M.
Salis, A. v., Die Kunst der Griechen. Mit 68 Abb. X, 298 S. und 38 S. Abb. Lex. 8°. Leipzig, Hirzel. 16 M.
Pagenstecher, R., Über das landschaftliche Relief bei den Griechen. 3 Tafeln und 3 Abb. im Text. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wiss. Phil.-hist. Klasse. Jahrg. 1919. 1. Abt. Carl Winter. 2.50 M.
Dehio, G., Geschichte der deutschen Kunst. I. Bd. (2 Teile.) Lex. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. Des Textes I. Bd. VIII, 372 S. Der Abb. I. Bd. 484 S. mit 484 Abb. 12 M. und 18 M.

Dehio, G., und G. v. Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. 15. Lieferung 20 Tafeln und 1 Blatt Text. Berlin, E. Wasmuth. 30 M.

Graf, H., Altbayerische Frühgotik. Ein Beitrag zu Bayerns Bauergeschichte. Mit mehr als 180 Einzeldarstellungen auf 17 Tafeln. X, 151 S. gr. 8°. München, P. Pieper & Co. 5 M.

Much, H., Norddeutsche Backsteingotik. 3., völlig umgearb. Auflage. Mit 87 Tafeln. 48 S. 87 S. Abb. Braunschweig, G. Westermann. 18 M.

Stahl, F., Danzig, eine deutsche Stadt. 4 S. mit 1 Abb. und 13 Tafeln. Wasmuths Kunsthefte. 5. Heft. Berlin. 3.60 M.

Tietze-Conrat, E., Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinschen Kunstkammer. 96 S. mit 75 Abb. 31 × 23,5 cm. Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co.

Hildebrand, A. v., Über Museen und Ausstellungsanlagen. Südd. Monatshefte. 17. Jahrg. S. 81—84.

Migge, L., Großstadtfriedhöfe als Kulturmale. Kunstwart. 32. Jahrg S. 150—158.

Grässel, H., Über Friedhofsanlagen und Grabdenkmäler. Mit 54 Abb. 4., umgearbeitete und vergrößerte Auflage. 46 S. Flugschriften zur Ausdruckskultur. Nr. 60. München, G. D. W. Callwey. 4 M.

6. Bildkunst.

Ozenfant et Jeanneret, Après le cubisme. Paris, Édition des commentaires sur l'art et la vie moderne. kl. 8°. 1918. 60 S. 5 Fr.

Hildebrandt, H., Der Expressionismus in der Malerei. Vortrag. 27 S. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1.60 M.

Woermann, K., Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 2., neu bearbeitete und verm. Auflage. (Zu 6 Bdn.) 4. Bd. Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400 bis 1550. Mit 337 Abb. im Text. 6 Tafeln in Farbendruck und 59 Tafeln. XVI, 636 S. Lex. 8°. Leipzig, Bibl. Inst. 28 M.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Bd. Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. 7., verb. u. verm. Auflage. Bearb. von M. Osborn. Mit 585 Abb. u. 16 Tafeln. XVI, 504 S. Leipzig, Kröner. 15 M.

Filow, B., Die altbulgarische Kunst. Mit 58 Tafeln und 72 Abb. im Text. VIII, 88 S. Bern, R. Hempl. 35 M.

Reichold, K., Skizzenbuch griechischer Meister. Ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder. Mit 300 Abb. III, 167 S. Lex. 8°. München, L. Bruckmann. 15 M.

Stahl, E. K., Die Legende vom blinden Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts. Textbd. und Tafelbd. XII, 225 S. und 63 Tafeln. München, J. J. Leutner. 100 M.

Schmarsow, A., Das Franziskusfenster in Königsfelden und der Freskenzyklus in Assisi. Berichte über die Verhandl. d. sächs. Akad. der Wiss. zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse. 71. Bd. 3. Heft. 38 S. Leipzig, B. G. Teubner. 1.60 M.

Wölfflin, H., Die Kunst Albrecht Dürers. 3., durchgearb. Aufl. Mit 143 Abb. und Tafeln. X, 340 S. Lex. 8°. München, Bruckmann. 15 M.

Schuritz, J., Die Perspektive Alb. Dürers. 50 S. mit 36 Fig. und 22 Tafeln. Frankfurt a. M., H. Keller. 25 M.

Waldmann, E., A. Dürer. Mit 8 Vollbildern nach Gemälden. 94 S. und 80 S. Abb. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 8 M.

Hagen, O., Matthias Grünewald. Mit 111 Abb. 227 S. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. Halbleinwandbd. 45 M.

Mayer, A. L., Matthias Grünewald. Mit 68 Abb. auf Tafeln. 87 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 9 M.

Hausenstein, W., Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. 111 S. Lex. 8°. München, W. C. F. Hirth. 15 M.

Kehrer, H., P. P. Rubens. Briefe des Künstlers und seine Schrift »über die Nachahmung antiker Statuen«; gewählt und eingel. Mit 80 Abb. 99 S. 8°. München, H. Schmidt. 3.60 M.

Simmel, G., Rembrandt. 2. Aufl. VIII, 208 S. Leipzig, K. Wolff. 4 M.

Avenarius, F., Rembrandt. Kunstwart. 32. Jahrg. S. 63—69.

Smidt, H., Deutsche Romfahrer von Winckelmann bis Böcklin. Neue Titelausgabe: Ein Jahrhundert römischen Lebens. XV, 295 S. Tagebuchblätter und Briefe. Leipzig, Dyksche Buchh. 6 M.

Schmidt, H. A., A. Böcklin. 95 Tafeln mit 40 S. Text u. Abb. Lex. 8°. München, F. Bruckmann. 75 M.

Wolf, G. J., Deutsche Malerpoeten. Mit Text. 128 S. mit Abb. und Tafeln. gr. 8°. München, F. Bruckmann. 12 M.

Waetzoldt, W., Deutsche Malerei seit 1870. Mit 58 Abb. 2., verm. und verb. Auflage. 110 S. Wissen und Bildung. 144. Bd. Leipzig, Quelle & Meyer. 2.50 M.

Pauli, G., Paula Modersohn-Becker. Das neue Bild. Bücher für die Kunst der Gegenwart. Herausgeg. von C. G. Heise. 1. Bd. 91 S. 58 S. Abb. 1 farb. Tafel. Leipzig, Kurt Wolff. Pappbd. 16 M.

Westheim, P., Das Werk Oskar Kokoschkas. Mit 62 Abb. 54 S. und 57 S. Abb. Lex. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer. 22 M.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Neumann, C., Vom Glauben an eine kommende nationale Kunst. Ansprache. 16 S. 8°. Heidelberg, C. Winter. 1.70 M.

Boeck, Chr., Literaturschäden. Konservative Monatsschrift. 77. Jahrg. S. 142 bis 146.

Malkowsky, G., Die bildende Kunst im freien Volksstaat. Die Einheitsschule und die Erziehung zum Schönen. 55 S. Sozialismus und Kultur, 4. u. 5. Heft. Berlin, Furche-Verlag. 1.60 M.

Zeh, G., Bildende Kunst und Volksschule. Betrachtungen und Vorschläge. IV, 58 S. 8°. Marburg, Elwert. 1 M.

Feld, W., Bildende Kunst und Arbeiterschaft. Kunstwart. 32. Jahrg. S. 208–212.

Flemming, W., Über Geschmackbildung an Mädchenschulen. 38 S. Schaffende Arbeit in Kunst und Schule. Beiheft. 1. 8°. Leipzig, A. Haase.

Lüttgen, E., Die Aufgaben der Kunst und des kunstgeschichtlichen Hochschulunterrichts. 56 S. gr. 8°. Bonn, K. Schroeder. 2.50 M.

Schmidt, A. M., Kunsterziehung und Gedichtbehandlung. 2. Bd. gr. 8°. 2. Auflage. X, 422 S. Leipzig, J. Klinkhardt. 12 M.

Schering, A., Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 3., veränderte Auflage. 132 S. Wiss. und Bildung. 85. Bd.

Rosenbaum, J., Die bildende Kunst als Beruf im neuen Deutschland. 47 S. gr. 8°. Breslau, Volkswacht-Verlag. 1.25 M.

Bab, J., Produzentenanarchie, Sozialismus und Theater. 32 S. kl. 8°. Berlin, Österheld & Co. 1.20 M.

Lange, K., Theater und Kino im neuen Volksstaat. Deutsche Revue. 44. Jahrg. S. 40—50. 264—274.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Der Anbruch. Flugblätter aus der Zeit. Herausgeg. von Otto Schneider und J. B. Neumann. Jahrg. 1919. In zwanglosen Heften. 1. Heft. 16 S. mit Abb. 8°. Berlin, Graph. Kabinett J. B. Neumann. Je 1 M.

Der silberne Spiegel. Zeitschrift für neue Kunst und Kritik. Herausgeg. von E. Rothschild. Juli 1919 bis Juni 1920. 12 Nrn. Nr. 1 12 S. mit 1 Abb. Lex. 8°. Dresden. Halbj. 6 M.

Das neue Hamburg. Wochenschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur. Herausgegeben von H. Bubendey. Viertelj. 6 M.

Die junge Kunst. Herausgeg. von W. v. Hanstein. 1. Jahrg. Juni 1919 bis Mai 1920. Nr. 1. 16 S. Berlin, Leydecker & Co. G. m. b. H. Je 1 M.

Literarisch-musikalische Monatshefte. Bundesorgan der Vortragsgenossenschaft deutscher Schriftsteller. Schriftleitung G. Carlheinz Junker und K. Martin. 1. Jahrg. Juli 1919 bis Juni 1920. 1. Heft 12 S. Weinböhla, Verlag Aurora. Viertelj. 1.50 M.

Die Kritik. Zeitschrift und Sammelwerk für Theaterinteressenten. Herausgeg. von J. v. le Suire. Ausg. A: Schauspiel. Ausg. B: Oper, Operette, Tanz. 1. Jahrg. August 1919 bis Juli 1920. Nr. 1 24 bzw. 20 S. Güstrow. Viertelj. je 15 M.

Freie deutsche Bühne. Herausgeg. von M. Epstein und E. Lind. 1. Jahrg. August 1919 bis August 1920. Nr. 1—9 220 S. 8°. Berlin. Jährl. 25 M.

Bühne und Volk. Eine Monatsschrift für alle neuzeitlichen Theaterfragen. Herausgeg. von A. Kronacher und A. Schmidt-Volker. 1. Jahrg. Oktober 1919 bis September 1920. 1. Heft 40 S. 8°. Leipzig, Rainer Wunderlich. Jährl. 12 M.

Literatur, Kunst und Kino. Illustrierte Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst, Bühne, Film, Mode, Gesellschaft. Hauptschriftleitung: A. Fritz. 1. Jahrg. Oktober 1919 bis September 1920. Magdeburg, Burg-Verlag. Viertelj. 5.50 M.

Der deutsche Film in Wort und Bild. Eine Kampfzeitschrift für deutsche Kinokunst und -technik. Hauptschriftleitung: H. Distler. 1. Jahrg. Juli 1919 bis Juni 1920. Nr. 1 16 S. mit Abb. Lex. 8°. München. Viertelj. 10 M. (Durch K. F. Koehler, Leipzig.)

VII.

Die lyrische Stimmung.

Von

Hans Klaiber.

Die lyrische Stimmung in der Poesie ist der Gegenstand dieser Untersuchung. Wir versuchen ihrem Wesen zuerst dadurch näherzukommen, daß wir sie den anderen Künsten gegenüber abgrenzen und dann positive Merkmale zu ihrer Beschreibung suchen. Dabei legen wir, wie aus der Fassung des Themas zu begreifen ist, allen Nachdruck auf die Vorgänge gerade des Gefühlslebens, während in der Psychologie der Lyrik sonst vielfach mehr auf die Vorstellungsseite der einschlägigen Bewußtseinsvorgänge eingegangen wird. Die Notwendigkeit und Bedeutung solcher Untersuchungen, wie z. B. über die Rolle des Ich in der Lyrik oder ähnliche Fragen, soll damit in keiner Weise bestritten werden. Die lyrische Veranlagung ist nicht auf die Poesie beschränkt, man spricht von Lyrikern bei Dichtern, Musikern und Malern, weniger überzeugend bei den raumbildenden Künsten der Architektur und Plastik. In dieser allgemeinen Fassung ist Lyrik eine Neigung zum subjektiven Gefühlsausdruck, zur Stimmungsdarstellung, wobei es sich um Gefühle ohne Stoß- und Zugkraft auf unser praktisches Wollen handelt. Wo derlei praktische Wirkungen beabsichtigt sind, mischt sich die Tendenz in die reine Kunst ein. So nicht selten in der vaterländischen, kriegerischen und religiösen Lyrik; doch blüht auch auf allen drei Gebieten die tendenzfreie, reine Kunst. Eine gereimte Predigt, die dogmatisch belehren oder zu sittlichem Lebenswandel anhalten will, ist leicht zu unterscheiden vom Gefühlserguß einer frommen Seele, die in demütiger Hingabe an die göttliche Macht Genüge findet, oder vom pantheistischen Hochgefühl des Sicheinsfühlens mit dem Weltgeist. Die patriotische und kriegerische Dichtung der Befreiungskriege z. B. ist vielfach mit politischen und militärischen Tendenzen durchsetzt, die sachlich ebenso in Ansprachen, Aufrufen und Proklamationen der Zeit wiederkehren. Doch hat sie auch die Töne einer absichtslosen, nur sich selbst objektivierenden Gefühlswelt gefunden, in der opferwilligen Hingabe an das Ganze, der gläubigen Ergebung in den Willen des Schlachtenlenkers, in der wilden Lust an Trompeten-

schmettern und Schwerterklang oder in der bangen Todesahnung. Ein Streben wohnt freilich auch diesen Gefühlsvorgängen inne, das aber nicht über ihre ideale Welt in das wirkliche Leben hinausreicht; es ist der Drang zur Objektivierung, d. h. durch sinnlichen Ausdruck gegenständlich zu werden. Dieser Produktionsdrang fehlt dem Träumer, der sonst in der allgemeinen Richtung seines Phantasie- und Gefühlslebens dem Lyriker nahesteht. Auch er liebt es, statt mit tatkräftiger Hand die Zügel seiner Gedanken und Gefühle zu führen, sich ihrem Spiel hinzugeben, von ihrem Strom sich treiben zu lassen und auf sein Innenleben zu horchen, aber es fehlt ihm, abgesehen von der Beschaffenheit seiner Gefühlserlebnisse, der künstlerische Gestaltungstrieb, sein Innenleben strebt nicht, nach Ribots[1]) treffendem Ausdruck, sich zu materialisieren. Wir erleben wohl in träumerischen, dem praktischen Leben abgekehrten Stunden lyrische Stimmungen, aber soweit wir nicht produktive künstlerische Begabung besitzen, entbehren wir der Fähigkeit sie in adäquater Form gegenständlich zum Ausdruck zu bringen. Prüfen wir nun, um dem Wesen der Lyrik in der Poesie näherzukommen, die Anwendung des Begriffes auf andere Künste. Am wenigsten ist er in der Architektur üblich, obwohl er in der oben gegebenen, allgemeinsten Fassung auf Baukünstler, denen die Erzielung einer bestimmten Raumstimmung am meisten am Herzen liegt, mit gutem Sinn anzuwenden wäre. Unter den Plastikern gibt es Naturen von entschieden lyrischer Richtung, die man nicht nur an der Wahl der Motive, sondern auch an Komposition und Linienführung erkennt. Allerdings kommt der Bildhauer mit seinen Kunstmitteln über eine allgemeine Andeutung der Stimmung nicht hinaus, wenn er uns etwa den stillen, dem tätigen Leben entrückten Seelenzustand der Träumerei in Haltung und Ausdruck vor Augen stellt. Die Herkunft, die Formen des Ablaufs, die fein unterschiedenen Stufen, mannigfaltigen Komponenten und gegenständlichen Beziehungen dieser Seelenzustände wiederzugeben ist ihm versagt. Besser stellt sich hierin die Malerei. Sie hat reichere Mittel zur Versinnlichung lyrischer Stimmungen in Linie, Farbe und Licht und verwendet sie in Einzelfiguren und Gruppenbildern wie in der Landschaft, der wir unsere Gefühle leihen. Auch ist sie imstande, durch Leitung unseres Blickes vermittelst der genannten Wirkungen gewisse Beziehungen zwischen Personen oder zwischen Personen und Dingen, Mensch und Natur anzudeuten. Durch Verteilung von Licht und Schatten, Wahl und Abstufung von Farb- und Lichtwerten und Harmonien vermag sie tiefer in die Nuancen unseres Seelenlebens einzudringen. Aber verglichen mit den Künsten der Zeit bleibt der

---

[1]) Ribot, Die Schöpferkraft der Phantasie. Deutsch von Mecklenburg, 1902.

Maler dabei doch in groben Umrissen stecken. Es liegt nun einmal, dem Futurismus zum Trotz, im Wesen und den Grenzen der bildenden Künste, daß sie das zeitlich im Raum Koexistierende zum Stoffgebiet haben. Schon in der Wiedergabe der materiellen Bewegung sind ihnen enge Schranken gesetzt, der Seelenbewegung stehen sie machtlos gegenüber. Wie ein seelischer Vorgang durch Ursachen angeregt und in Fluß gebracht, durch kreuzende Motive beeinflußt und etwa nach anderen Richtungen abgelenkt wird, wie ein Gefühlszustand durch neu dazutretende, einander ablösende Gefühlstöne bereichert, variiert und schließlich umgebildet wird, wie eine zuerst noch unbestimmte, verschwommene Stimmung, durch Zerlegung in ihre Komponenten geklärt, zuletzt voll und rein erklingt, wie sich zwischen einem fühlenden Betrachter und der umgebenden Natur Beziehungen anspinnen, die in erotischen, religiösen oder philosophischen Gefühlen ihren Ausdruck finden, wie ein uns selbst unbewußtes oder nur dunkel geahntes körperliches Gemeingefühl auf unser geistiges Leben ausstrahlt und sich im Verlauf des Prozesses in ein Schmerz- oder Wehmutsgefühl um geistige Werte umsetzt, — wie vermöchte der Maler mit Linien, Formen, Farben und Lichtwirkungen derlei Erlebnisse wiederzugeben? Kann er doch in der Hauptsache nur die Personen und Dinge vor uns hinstellen und die zwischen ihnen laufenden Beziehungen lediglich andeutungsweise erraten lassen. Seine Aufgaben liegen ja auch auf anderem Feld. Selbst der Landschaftsmaler versagt hiebei gänzlich, so gewiß er auch in all den Formen, Farben- und Lichtwerten seiner landschaftlichen Gebilde die allgemeinen Stimmungen des Heiteren, Düsteren, Anmutigen, Erhabenen, Schwermütigen u. dgl. ausdrücken kann. So bleibt das Reich des lyrisch gestimmten Malers entsprechend den Grenzen, die den Raumkünsten gezogen sind, deutlich genug dem Dichter gegenüber abgeschrankt. Ihm kommen wir wenigstens in manchen Beziehungen mit der Musik am nächsten; sie ist hervorragend befähigt, in zeitlicher Folge verlaufende seelische Entwicklung wiederzugeben, und hat mit der sprachlichen Kunst nicht nur die Möglichkeit gemein, das aufeinander zu beziehen, was in zeitlich aufeinanderfolgender Darbietung gegeben wird, sondern auch eine Reihe von Mitteln in der Wiedergabe seelischer Abläufe. Es ist bekannt, welche Rolle diese musikalischen Momente in einer gewissen Richtung der lyrischen Poesie spielen. Daß ihre Überschätzung zu einer geistigen Verarmung des lyrischen Erlebnisses führen kann, bestätigt wohl am besten die Ansicht jener Franzosen, die vom Dichter nur die Geschicklichkeit des sprachlichen Handwerkers verlangten, ohne an seine geistige Bildung höhere Ansprüche zu stellen. »Für ihn (den Dichter) haben die Worte an sich, abgesehen von ihrem Sinn, eine eigene Schönheit

und einen eigenen Wert gleich kostbaren Steinen, die noch nicht geschliffen und noch nicht in Armspangen, Ketten und Ringe gefaßt sind. Sie entzücken den Kenner, der, aufmerksam geworden, sie aus ihrem Versteck ans Licht zieht« (Gautier). Bei manchem dieser Sprachjuweliere ist die Kennerfreude am Klangwert des Wortes zur Gleichgültigkeit gegen Sinn und Bedeutung geworden, so daß dem Nichteingeweihten ein Verstehen kaum mehr möglich ist, da die sprachlichen Ausdrucksmittel nicht durch den Zusammenhang der Vorstellungen und Gefühle, sondern durch die Forderungen melodischer und rhythmischer Effekte bestimmt werden. Wohl ist es im Wesen der lyrischen Kunst begründet, wenn sich der Dichter der musikalischen Hilfsmittel zum Ausdruck seiner Gefühlserlebnisse gern bedient, und es kommt seinen Wirkungen zustatten. Aber es gab und gibt Lyriker, bei denen das musikalische Element stark in den Hintergrund tritt, ja es kann, abgesehen vom Rhythmus in seiner elementarsten Form, — davon ist später ausführlicher zu sprechen — ganz fehlen, ohne daß man solchen Gebilden den Charakter echter lyrischer Stimmung abstreiten dürfte. Es ist tatsächlich möglich, zum mindesten gewisse lyrische Stimmungen durch entsprechende Auswahl und Anordnung der gefühlstragenden Sprachvorstellungen auch ohne sie zu erzeugen, mag sich auch der Dichter dabei erprobter Hilfsmittel begeben: Das Wesen der lyrischen Stimmung ist nicht unbedingt an sie gebunden, so adäquat sie ihr auch sein mögen. Jedenfalls führt uns eine Betrachtung der Wesensunterschiede zwischen Musik und Sprachlyrik[1]) besser zum Ziel als eine Gleichsetzung der beiden Künste auf Grund gewisser Übereinstimmungen. Dabei muß natürlich die absolute Musik zugrunde gelegt werden, nicht etwa Lieder- oder Opernkomposition; denn in diesen Gattungen hat sich bereits ein Kompromiß zwischen Tonkunst und Sprachdichtung vollzogen, bei dem die Musik allerlei Zugeständnisse an die poetische Form auf Kosten ihres Eigenwesens macht. Wie es in der Lyrik eine musikalische Richtung gibt, so vertritt umgekehrt die lyrische Stimmung nur einen Typus des Musikers bzw. ein zeitweiliges Verhalten des Tonkünstlers, der daneben »auch anders kann«. Wollten wir den lyrischen Dichter unter einen jener Typen künstlerischer Tätigkeitsformen, wie sie z. B. Müller-Freienfels aufgestellt hat, einreihen, so müßten wir ihn doch wohl zu den subjektiven, rezeptiv-sensiblen Ausdruckskünstlern rechnen, wobei innerhalb der Gattung natürlich ein mehr oder weniger bei den einzelnen Eigenschaften möglich ist und je nach der Vorliebe für Bewegung oder Zuständlichkeit, für geistige

[1]) Vgl. Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, S. 207, mit der Polemik gegen Vischer.

Innerlichkeit oder äußere Sinnlichkeit, für das akustische oder visuelle Sinnesgebiet usw. Untertypen zu unterscheiden wären. Die Zustände des Subjekts, die inneren Vorgänge sind ihm alles, äußere haben für ihn nur Bedeutung, sofern sie seelisches Leben widerspiegeln oder beeinflussen. Ohne Neigung, selbst in den Verlauf der Dinge tätig einzugreifen, Menschen und Zuständen den eigenen Willen aufzuzwingen, lauscht er hingegeben den Schwingungen, in denen das empfindliche Instrument seiner Seele auf äußere Eindrücke oder innere Vorgänge im Gefühl reagiert; dieser passiv-rezeptive und sensible Zug eignet dem Wesen des geborenen Lyrikers. Sein Schaffen geht von innen nach außen, was im Innern Erlebnis geworden ist, sucht Ausdruck in einer Form zu gewinnen, die in gleichgestimmten Seelen suggestiv gleiche Vorgänge weckt, während beim »Gestaltungskünstler« ein zur Verarbeitung lockender Stoff den Trieb anregt. Soweit der echte Lyriker Objektives in sein Werk hineinzieht, sind es, wie Simmel von George sagt, nur die verschiedenen Rollen, in denen seine Seele sich spielt. So treffend diese Charakterisierung für den lyrischen Dichter sein mag, so ist doch klar, daß sie für den Musiker viel zu eng wäre. Oft genug ist es gerade ein Tonmotiv, das durch seine rhythmischen oder melodischen Eigenschaften den Musiker zum Ausspinnen reizt und seinen tonbildnerischen Sinn anregt; neben den subjektiven Naturen gibt es auch objektive unter den Tonkünstlern, denen es weniger um den Ausdruck einer inneren Stimmung als um die Verwirklichung eines nach den Gesetzen der Tonkunst gebauten Gebildes zu tun ist. Ja bei einem und demselben Komponisten kann je nach der musikalischen Gattung — nennen wir etwa die Fuge als Aufgabe für den Gestaltungskünstler — bald die eine, bald die andere Schaffensart vorwiegen. Wichtiger ist uns ein zweiter Unterschied. Der Zusammenhang zwischen den stimmungsanregenden Vorgängen (a), dem Verlauf der Gefühle (b) und ihrer Verkörperung in mitteilbarer Form (c) ist in den beiden Künsten grundverschieden. Zunächst ist die Beziehung zwischen den zwei erstgenannten Faktoren (a und b) in der Musik viel weniger bestimmt faßbar als in der Dichtung und nicht nur dem Nacherlebenden, sondern auch dem Künstler selbst unbekannt oder nur dunkel und bruchstückweise bewußt. Die verschiedenartigsten Erlebnisse äußerer und innerer Art aus Natur und Menschenwelt wirken auf den Musiker ein. »Es affiziert mich alles, sagt Schumann von sich, was in der Welt vorgeht, Politik, Literatur, Menschen, über alles denke ich in meiner Weise nach, was sich dann in der Musik Luft machen, einen Ausweg suchen will. Deshalb sind auch viele meiner Kompositionen so schwer zu verstehen, weil sie an entfernte Interessen anknüpfen, oft auch bedeutend, weil mich alles Merkwürdige der Zeit

ergreift und ich es dann musikalisch wieder aussprechen muß.« Dabei handelt es sich nicht etwa um ein Transponieren von literarischen, politischen und anderen Vorgängen in Musik, sondern nach des Komponisten eigenen Worten nur um ein affiziert und angeregt werden. Jene Vorgänge wirken auf das Gefühlsleben des Künstlers und erzeugen in ihm Stimmungen, die in ihren Verlaufsformen bereits erkennbare Beziehungen auf Vorstellungen von Tongebilden und Rhythmen haben. In der Verfolgung, Klärung und Herausarbeitung solcher Beziehungen entsteht dann das musikalische Kunstwerk. Wie beim Dichter die Gefühle in sprachlicher Form, so ringen sie beim Musiker in Gestalt von Tonvorstellungen nach Ausdruck und finden für ihre Eigenart durch nichts klarere Versinnlichung als eben durch solche. So verstehen wir, wenn sich Mendelssohn gegen eine Textdichtung zu seinen Liedern ohne Worte wehrte mit der Begründung, die Musik definiere besser als das Wort und sie durch Worte erklären hieße sie verdunkeln. »Ich glaube nicht, daß Worte dafür genügen und wenn ich vom Gegenteil überzeugt wäre, würde ich nicht komponieren. Es gibt Leute, die die Musik der Vieldeutigkeit zeihen und meinen, Worte verstände man immer. Für mich ist gerade das Gegenteil wahr. Worte erscheinen mir vag, zweideutig, unverständlich im Vergleich mit wahrer Musik, welche besser als die Sprache die Seele mit tiefen Gefühlen erfüllt. Was mir die geliebte Musik ausdrückt, ist mir eher zu klar als zu unklar, um es durch Worte zu erläutern.« Auch hier ist offenbar, daß es sich nicht um das Verhältnis zwischen den anregenden Umständen (a) und der Komposition (c), sondern zwischen den Gefühlserlebnissen (b) und ihrer Verkörperung in Tönen (c) handelt. Das Auf- und Abwogen, Anschwellen und Nachlassen, Spannung und Lösung, Erregung und Beruhigung, Hinschmelzen und Aufraffen und all die anderen Stadien und Formen, die sein Gefühl durchläuft, lassen sich für ihn am klarsten und treuesten in Tönen, Rhythmen, Melodien wiedergeben. Während nun der Dichter die Gefühlsvorgänge in sich selbst dadurch wiedererlebt, daß er sich jene erregenden Umstände in Erinnerung ruft, und in uns ein Nacherleben ermöglicht, indem er jene Geschehnisse oder Zustände in suggestiver sprachlicher Form schildert, braucht der Musiker die anregenden Vorgänge wie z. B. Sonnenuntergang, Landschaftsbild, Begegnung mit der Geliebten oder dgl. überhaupt nicht in das Kunstwerk hereinzuziehen. Die Zusammenhänge zwischen ihnen und seinen nachmals in Musik umgesetzten Stimmungen brauchen ihm selbst nicht bekannt zu sein, noch weniger dem Nacherlebenden. Meist wird es sich nicht um zwei parallel laufende Prozesse handeln wie bei Gefühls- und Tonbewegung, sondern um Anregungen, Anstöße, Assoziationen der Ähnlichkeit und

des Gegensatzes. Bei dieser Deutung des Mendelssohnschen Selbstbekenntnisses braucht man sich also kein Gewissen daraus zu machen, trotzdem von der Vieldeutigkeit oder Unbestimmtheit der Musik etwa im Sinn von Dessoir[1]) zu sprechen, der die hier besprochenen Unterschiede so formuliert, daß der Maler Darstellungsfähigkeit, der Dichter Ausdruckskraft und der Musiker Suggeriervermögen besitze. Die Schwäche der einzelnen Künste ist eben als notwendiges Korrelat zu ihren spezifischen Wirkungsmöglichkeiten zu verstehen. Der wichtigste Unterschied zwischen Musik und lyrischer Poesie ruht schließlich in der Verschiedenheit der Darstellungsmittel: beim Dichter die gefühlsdurchtränkte Sprache, beim Musiker das nach Dauer, Höhe, Stärke, Klangfarbe und harmonischen Verhältnissen abgewandelte und zu Einheiten verarbeitete Tonmaterial.

In der Verschiedenheit der Darstellungsmittel liegt es begründet, daß selbst da, wo Musik und Lyrik sich auf gemeinsamem Boden treffen, noch große Unterschiede walten. Nicht entfernt kann sich der sprachliche Rhythmus in der Poesie an Genauigkeit der Charakterisierung, Feinheit der Übergänge, Reichtum der Abstufungen, unmittelbar packender Wirkung auf unsere motorischen Empfindungen mit dem musikalischen messen. Grundlegende Gegensätze wie schwer-leicht, ruhig-erregt, geläufig-stockend, rasch-langsam, schaukelnd-gemessen u. dgl. vermag der sprachliche Rhythmus auszudrücken. Wo es sich aber um feinere Unterscheidungen handelt, muß der Dichter gegenständliche Erinnerungen an entsprechende Vorgänge in uns wachrufen, an Bewegungen belebter oder unbeseelter Körper wie schreiten, schweben, trippeln, gleiten, rollen, wirbeln usw., ohne doch die sinnlich packende Wirkung des musikalischen Rhythmikers zu erreichen. Die Klänge der Musik sind eben, wie Dessoir in dem angeführten Zusammenhang treffend unterscheidet, ein gefügigeres Material für rhythmische Wirkungen als die Worte der Sprache, die schon Eigenwerte an Länge und Kürze, Haupt- und Nebenton mit sich bringen und den Dichter vor die Aufgabe stellen, »einen metrischen Rahmen mit einem bereits rhythmischen Material auszufüllen«. In der Feinheit der Dynamik wird selbst der geübteste Vortragskünstler sich mit dem Musiker in keinen Wettstreit einlassen wollen. Lustreize der Melodie und Klangfärbung fehlen zwar der Sprache nicht, aber die Bedeutungsentwicklung der Worte ist nicht von melodischen Rücksichten geleitet. Will also der

[1]) Dessoir, Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft (1906), sieht in der Unbestimmtheit der musikalischen Gleichnissprache ein gefühlsmäßiges Gegenstück zum Allgemeinbegriff. Die Töne geben den Kreis an, nicht was in diesem Kreis an bestimmten Vorgängen sich abspielt. Hierfür liefern dann programmatische Andeutungen des Komponisten über seine Anregungen, seinen Weckruf eine Ergänzung und Besonderung.

Dichter sich nicht mit einem melodischen Wortgeklingel begnügen, sondern einen Sinn ausdrücken, so muß er die Worte nach der Bedeutung wählen und der musikalische Reiz kommt für ihn erst als wirkungverstärkendes Moment hinzu. Kann daher der Dichter in den musikalischen Elementen den Wettbewerb mit dem Tonkünstler nicht aufnehmen, so hat er dafür die besonderen Vorzüge seines sprachlichen Vorstellungsmaterials vor ihm voraus. Auf der Grundlage des Gemeingefühls baut er eine konkret faßbare Gefühlswelt auf, die den weitesten Kreis unserer geistigen Interessen in sich aufnehmen kann. Natur und Menschenleben, erotische, philosophische, religiöse Vorstellungen — alles ist dem Lyriker zugänglich, die Wechselbeziehungen zwischen Zuständen und Vorgängen in der äußeren Natur und im Seelenleben des Menschen sind ihm vor anderen vertraut. Demgegenüber kommt die Musik, wo sie statt Gefühls- und Willensvorgängen äußere Ereignisse, Zustände oder gar ursächliche Zusammenhänge zwischen solchen schildern will, über allgemeine, unbestimmte Andeutungen nicht hinaus. Selbst überzeugte Anhänger der Programmmusik können nicht behaupten, daß sie zusammenhängende Geschehnisse und deren kausale Beziehungen — ohne sie bliebe doch ein größerer Zusammenhang unverständlich — mit ihren Mitteln deutlich erfaßbar mache. Diesem Vorstellungsreichtum der Lyrik entspricht der inhaltliche Reichtum der Gefühlswelt. Die verwickeltsten seelischen Zustände, ihre feinsten qualitativen Nuancen, ihre geheimnisvollen Übergänge, Schattierungen und Verschmelzungen erleben wir da in einer Klarheit, die uns ohne die Hilfe des lyrischen Dichters niemals erreichbar wäre. Auch der Musiker hat z. B. sehnsuchtsvolle Klänge, aber ihnen fehlt die gedankliche Bestimmtheit. Ist es die Sehnsucht nach der fernen Heimat, nach verlorenen Lieben, nach entschwundenen Idealen, nach religiöser Befriedigung in der Unrast des Lebens, ist es mehr ein ungestilltes Wünschen, oder ein Ausmalen der lustvollen Erinnerung, des Vermissens, ist sie strebend, resignierend oder zum Entschlusse führend, und welche Stelle nimmt sie ein in der Kette der seelischen Entwicklungen? Erwächst sie aus konkreten Erinnerungen an vermißtes Glück, ist sie aus allgemeinem Weltschmerz geboren, hat sie ihren Untergrund in der Unlust des Gemeingefühls, die sich allmählich zu greifbaren Gefühlsregungen persönlichen, nationalen, religiösen Charakters abklärt? Ist sie ein Teilklang unseres seelischen Akkordes, baut sie sich aus ihren Komponenten auf oder zerfließt sie im Ablauf der inneren Vorgänge in ihre Partialtöne, um schließlich in unvermerkten Übergängen in einen neuen Seelenzustand überzuführen? Mit diesen Fragen, die der Musiker mit seinen Mitteln gar nicht beantworten kann und will, betreten wir das ureigenste Gebiet der

lyrischen Stimmung in der Poesie, das wir seither wesentlich negativ durch Abgrenzung gegen andere Künste umschrieben haben.

Dem lyrischen Dichter eignet vor anderen die innere Notwendigkeit und Geschlossenheit seiner Gefühlserlebnisse, die sie aus allem auf die praktischen Interessen Bezüglichen heraushebt und vor der Durchkreuzung durch die Zufälligkeiten unserer durch äußere Eindrücke oder aufsteigende Erinnerungen geweckten Gedankenverbindungen bewahrt.

Für die Charakterisierung der dem Lyriker eigenen Gefühlserlebnisse wird man immer wieder auf die in ihrer Art unübertreffliche Schilderung Diltheys[1]) zurückkommen müssen. »Den lyrischen Dichtern ist gegeben, den stillen Ablauf innerer Zustände, der sonst vom Getriebe der äußeren Zwecke gestört und von dem Lärm des Tages übertönt wird, in sich zu vernehmen, festzuhalten, zum Bewußtsein zu erheben. Indem sie so in uns selber einen Zusammenhang inneren Lebens wieder aufrufen, der auch in uns einmal da war, aber nicht so stark, nicht so eigen, in so ungestörtem Ablauf und so mit Bewußtsein aufgenommen, wird ihre Kunst zum Organ, uns im Persönlichsten besser zu verstehen und unseren Gesichtskreis über die eigenen Gemütserlebnisse hinaus zu erweitern. Die Genies des Gemüts offenbaren einem jeden von uns seine eigene innere Welt und sie lassen in eine fremde, die uns doch auch verwandt ist, hineinblicken ... Das lyrische Genie liegt zunächst in der Eigenheit des lyrischen Dichters, kraft deren er diesen inneren Vorgang nach der ihm eigenen Gesetzlichkeit voll und rein durchlebt, ihm ganz hingegeben, unberührt von dem, was von außen diesen gesetzlichen Ablauf stören könnte ... Wie ein anfänglicher Gefühlszustand sich in seinen Teilen entfaltet und schließlich in sich zurückkehrt, nun aber nicht mehr in seiner ersten Unbestimtheit, sondern in der Erinnerung des Verlaufs zusammengenommen zu einer Harmonie, in welcher die einzelnen Teile zusammenklingen; wie unser Gefühl anschwillt und dann in einer Wendung des seelischen Verlaufs langsam sinkt; wie ein Kampf kontrastierender Gefühle in uns sich löst oder wie der höchsten Steigerung eines allzu Schmerzlichen die Beruhigung folgt.« — Zu diesen die Verlaufsformen betreffenden Zügen kommt also noch hinzu, daß der Lyriker die Stimmungen tiefer und intensiver als unsere an der Oberfläche verrauschenden Gefühle erlebt, inhaltlich reicher und dabei doch so klar, daß die Teilgefühle nicht im ganzen unbemerkt untergehen, sondern ihm eine spezifische Färbung verleihen, und selbst wenn sie zeitweise in den Unterströmungen verschwunden scheinen, wieder auftauchen. Nur

---

[1]) Dilthey, Erlebnis und Dichtung S. 372 ff.

diese abgestufte, vom Dichter erlebte Mannigfaltigkeit ermöglicht ihm bei der Objektivierung seiner Gefühle in sprachlicher Form die Zerlegung der Totalgefühle in ihre Komponenten, und die Klarheit der inneren Entwicklungslinien verbürgt die Folgerichtigkeit und Geschlossenheit der äußeren Form. Die Forderung, daß die Gefühlsvorgänge ein eigenartiges, das individuelle Wesen spiegelndes Gepräge tragen müssen, stellen wir an jedes Kunstwerk; es ist keine Besonderheit der lyrischen Poesie, wohl aber bei ihr in stärkster Prägnanz ausgebildet. Dagegen ist für den Lyriker neben der Gabe, Gefühlszustände der geschilderten Art zu erleben, ebenso wichtig die Fähigkeit, sie in der Erinnerung klar und bestimmt festzuhalten, um sie beim Objektivierungsprozeß gegenwärtig zu halten. Das will nicht wenig besagen, wenn man bedenkt, wie flüchtig uns der Verlauf wechselnder Stimmungen zerrinnt, wie schwer wir über gewisse allgemeine Erinnerungen hinauskommen. Dem Lyriker ist das in erster Linie dadurch möglich gemacht, daß seine Gefühle schon im Augenblick des Erlebens gewisse Beziehungen auf Sprachvorstellungen (wie beim Musiker auf Tonvorstellungen) an sich tragen, die natürlich im Lauf der Ausarbeitung sich mehren und klären, aber doch von Anfang an der Reproduktion die notwendigste Hilfe bieten. Während uns sonst bei neuartigen, noch nie erlebten oder komplizierten Stimmungen gerade das Dunkle, Verschwommene, in Worten Unfaßbare besonders eindrücklich wird, ist dem Lyriker schon in der Art seines Erlebens die erste Möglichkeit geboten, sie sprachlich zu verständlichem und auf einen auch auf andere Personen unmittelbar wirkenden Ausdruck zu bringen. Geiger [1]) spricht von einer Tendenz des inneren Bildes zum sprachlichen Ausdruck, der nicht von außen an dasselbe herantritt, sondern sich aus ihm selbst herausentwickelt wie die Blüte aus der Pflanze, und in diesem Sinn läßt sich auch das Wort Hebbels anführen: »Das erste Stadium der Form ist das Wort, in dem der Gedanke sich verkörpern muß, um nun selbst zu werden.« Da dem Dichter die Phantasie analoge Vorgänge auf dem gleichen oder einem anderen Gebiet des körperlichen und geistigen Lebens zur Verfügung stellt, vermag er selbst die zartesten und feinsten inneren Vorgänge oder die im Halbdunkel des Bewußtseins ablaufenden, für unsere Gesamtstimmung so überaus wichtigen Organgefühle noch in Worte zu fassen. Was gäbe es z. B. Feineres und sprachlicher Einkleidung gegenüber Empfindlicheres als das Nachzittern eines vorübergerauschten lustvollen, überwältigenden Affektes und wie unmittelbar packend weiß Hölderlin in seinem »Sonnenuntergang« (»Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir von all deiner

[1]) E. Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik 1905.

Wonne«) diesen seelischen Zustand durch einen gefühlsverwandten wie die selige Verzücktheit des Rausches, die Benommenheit und Umnebelung des Bewußtseins im halbwachen Zustand, das hingegebene Lauschen auf den Nachhall eines verklingenden Saitenspieles faßbar zu machen! Ermöglicht wird ihm dies durch sein reiches Gefühlsleben, das ihm eine fein abgestufte Leiter von Gefühlstönen verfügbar hält, die, an die verschiedensten Vorstellungen geknüpft, durch die Assoziation der Ähnlichkeit geweckt werden. Was in ihm vorgeht, läßt die Saiten seines Inneren erklingen und gemahnt ihn an Erlebnisse, die, in der Gefühlsbetonung verwandt, zur Verdeutlichung angezogen werden können. Dieser Reichtum an qualitativ und in den Intensitätsgraden verwandten Gefühlstönen erklärt es ja auch, daß bei Künstlern die Synästhesie häufig vorkommt, jenes Überfließen der Empfindungen über die Grenzen ihres Sinnesgebietes. Zwar die Synästhesie im streng physiologischen Sinn, wobei durch eine Sinnesempfindung eine regelrechte (subjektive) Empfindung auf dem Gebiet eines anderen Sinnes ausgelöst, also ein Ton gesehen, eine Farbe gehört wird u. dgl., ist keineswegs notwendig. Es genügt, wenn die Ähnlichkeit der Reaktion unseres Bewußtseins auf zwei verschiedene Erlebnisse durch Reproduktion zu einer mehr oder minder innigen Verkettung derselben führt, von der losen Assoziation, bei der beide Vorgänge deutlich als getrennt empfunden werden, bis zur engsten Verwachsung. Mit Hilfe dieser Gefühlsassoziation gelingt es auch dem Dichter, den wichtigen Anteil des körperlichen Gemeingefühls in Worte zu bringen. Die Traumpsychologie [1]) lehrt uns, wie stark die Organempfindungen samt den daran geknüpften Gefühlen in Zuständen, wo die Leitung des Willens zurücktritt oder ganz ausgeschaltet ist, auf unsere Phantasie einwirken. Hunger, Durst, Übelkeit, Störungen des Gemeingefühls durch schwere Atmung, unbequeme Lage des Leibes oder Schmerzen einzelner Körperteile und anderes weckt Vorstellungen von ähnlicher Gefühlsbetonung. So vermag auch der Dichter durch Tätigkeits- oder Zustandsvorstellungen von entsprechender Gefühlbetonung, die sich ihm beim Hinhorchen auf seine inneren Vorgänge ungesucht einstellen, die Qualitäten des Gemeingefühls, das Gehobene und Gedrückte, Leichte und Schwere, Freie und Beengte, Aufstrebende und Gepreßte, Kraftvolle und Matte, Gierende und Satte, Ruhelose und Behagliche usw. unserem Mitempfinden nahezubringen. Ein weiterer Faktor des Gemeingefühls, auf den Elsenhans in seiner Psychologie aufmerksam macht, die Reaktion auf die verschiedene Intensität unserer Empfindungen,

[1]) Du Prel, Psychologie der Lyrik 1880, spricht des längeren über das Traumhafte der künstlerischen Schöpfung, ohne aber viel Greifbares aufzudecken. Auch Vischer hat sich an verschiedenen Stellen dazu geäußert.

kommt im praktischen Leben des Alltags selten zu bewußtem Erfassen, spielt aber für den Gefühlsmenschen eine wichtige Rolle. Er kennt die Lust, die das bewußt zum stärksten Grad gesteigerte Sinnesempfinden begleiten kann. Wir denken an G. Kellers »Trinkt, o Augen, was die Wimper hält, von dem goldenen Überfluß der Welt«. Das Einsaugen der Sinnesreize mit allen Poren, das genießende Schlürfen, das Ein- und Untertauchen mit der Lust des Schwimmers in der klaren, kühlen Flut, dieses bewußte Erstreben einer dargebotenen Empfindung ist unabhängig von ihrem Inhalt von sinnlichen Gefühlen begleitet, die für unsere gesamte Stimmung von großer Wichtigkeit sind. Noch häufiger treffen wir entsprechend dem rezeptiven Zug im Charakter des Lyrikers Gefühle, die ein hingegebenes, des bewußten Strebens bares Aufnehmen der Eindrücke bezeichnen. Ihm rinnen und gleiten, rauschen, raunen und singen die Töne ins Ohr, er fühlt sich von Lüften gestreift, umfangen, umflattert, von Düften umwogt, umwölkt, von Dunkel umhüllt, vom Fluß umspült und angefühlt, von Licht umfaßt, von lebender oder toter, aber durch die einfühlende Phantasie belebter Natur freundlich angeschaut, angelacht oder drohend angestarrt und erlebt die Passivität dieser Zustände zu ihrem Inhalt hin. »Mein Fluß« von Mörike enthält die schönsten Beispiele dafür. »Er fühlt mir schon herauf die Brust« heißt es in der ersten Strophe.

»Die Woge ringet aus und ein
Die hingegebenen Glieder:
Die Arme hab ich ausgespannt,
Sie kommt auf mich hinzugerannt,
Sie faßt und läßt mich wieder.«

So malt mit Rhythmus und Laut die zweite das Spiel der Wellen, dem sich der Dichter im Geist in wohliger Hingabe überläßt. Oder in der fünften Strophe: »Mit Grausen übergieße mich!« Mit dem Traumleben hat die Lyrik die Objektivierung des Gemeingefühls im Sinne einer Übertragung auf Gebilde der poetischen Phantasie gemein. Mörikes »Um Mitternacht« überträgt den persönlichen Zustand einer müde hingelehnten Träumerei, bei der man rein passiv und rezeptiv sich die Geräusche der Außenwelt ans Ohr schlagen und sich von ihrem gleichförmigen Rhythmus schließlich überwinden und einschläfern läßt, auf die Gestalt der am Berg gelehnten Nacht. Ein Hauptreiz der »Serenade auf dem Meer« von Isolde Kurz ruht in der Verkörperung der sinnlichen Gefühle, die von den Rhythmen der Musik erregt in uns mitschwingen. Geisterhaft klingt von fernher eine Serenade über die mondhellen Wasser, das einförmige Murmeln der um die Klippen waschenden Wellen übertönend. Das Gefühl des Mitschwingens und -schwebens mit ihren über die Wogen gleitenden Rhythmen wird zum flockigen

Wolkenbette, das uns umschwellt, zur Cherubimglorie, die uns aufnimmt, durch die Mondnacht schweben läßt und im Verklingen schlafend in ein seliges Traumreich emporträgt.

— — — — — — — —
»Wolkenbette mich umflockt!
Jeder Ton ein Cherub goldgelockt!

Übers Meer hinan
Schweb ich helle Mondenbahn.
Mit den Wolken aufwärts wallend,
Sanft verhallend,
Trägt mich der beschwingte Chor
Schlafend zu den Seligen empor.«

Für eine andere, gleichfalls stark vom Gemeingefühl durchsetzte Stimmung, das Sichschaukeln und -wiegen in schillernden Hoffnungen, das frohe Schweben in Illusionen — wer denkt nicht an die Reizträume des Fliegens, die leichte Atmung und gehobenes Gemeingefühl in uns erwecken — darf noch ein bezeichnendes Stück von Ricarda Huch zitiert werden.

Hoffnung.

»Hoffnung wiegt sich auf dem Aste
Meines Herzens; bleibe, raste
Noch ein Weilchen in der Laube
Meiner Brust, du wilde Taube.

Flügel, wie sein Rad der Pfau,
Spannt sie hundertaugig, blau;
Duckt sich, schwingt sich auf; es wanken
Meines Herzens leichte Ranken.«

Im allgemeinen wird das lyrische Erlebnis sich nicht sogleich in einem fertigen, sprachlich abgerundeten, formgeklärten Ausdruck niederschlagen. Immerhin dürfte ein derartiges improvisierendes Gestalten gerade bei der Lyrik noch am ehesten vorkommen, da sie unter den redenden Künsten vor allem prägnante Kürze liebt und mit wenigem vieles zu sagen weiß. R. M. Werner [1]) erklärt das Improvisieren für eine Virtuosität, welche mit der Dichtkunst nicht viel mehr als die Form gemein habe. In diesem Sinn einer äußerlichen Reim- und Versmaßtechnik scheidet es aus unserer Erörterung selbstverständlich aus. Wir verstehen es vielmehr wie E. Geiger seine »Gelegenheitsdichtung«, daß nämlich der Dichter beim Erleben selbst in produktiver Stimmung ist. Das Gegenteil wäre die »Erinnerungsdichtung«. Wenn sich im ersten Fall Erinnerungsmomente einmischen, so ist das u. E. für die vorliegende Unterscheidung belanglos und berechtigt uns nicht, von einer Zwischenstufe zwischen Gelegenheits- und Erinnerungsdichtung zu sprechen. Denn das unterscheidende Merkmal, das Vorhandensein der produktiven Stimmung fehlt. Dagegen bezeichnet Geiger mit Recht alle Lyrik insofern als Erinnerungsdichtung, als nicht im Augenblick der

[1]) R. M. Werner, Lyrik und Lyriker 1890.

Erregung selbst, sondern unter dem Eindruck der im primären Gedächtnis vorhandenen Erregung geschaffen wird. Der Zustand muß zu einem gewissen Abschluß gekommen, eine Loslösung vom Erlebnis eingetreten sein, damit noch unter seiner unmittelbaren Nachwirkung die schöpferische Tätigkeit einsetze. Dies ergibt sich für uns schon aus unserer Auffassung der Stimmung als eines aus verschiedenen Komponenten gebildeten Ganzen, das erst zusammengefaßt, als Einheit erlebt und empfunden sein muß, bevor es sich in einer Form niederschlagen kann. In das Schema einer physiologischen Erklärung, die das lyrische Produkt alle Zustände des werdenden Organismus vom Keim bis zum äußeren Wachstum durchlaufen läßt, will freilich das Improvisieren schlecht hereinpassen, dafür ist es aber durch das Selbstzeugnis bedeutendster Lyriker wie Goethe, Heine und anderer verbürgt. Wohl tragen die Gefühle, wie oben bemerkt, ihre Beziehungen zu rhythmischer und sprachlicher Formulierung an sich, aber ihre Stärke und Klarheit wird beim einzelnen verschieden sein. Sie sind die Hilfen, die, beim Schöpfungsprozeß dem Schaffenden selbst nur dunkel bewußt, Rhythmen, wirkungsvolle Störungen, Abänderungen und Unterbrechungen des vielleicht aus äußeren Gründen der Tradition gewählten Versmaßes, Wechsel im Tempo durch leichte oder gehemmte Atemführung, die melodischen Elemente des Klangreizes, Reimes, der Lautmalerei finden lassen. Schiller sagt von sich, das Musikalische eines Gedichtes schwebe ihm oft deutlicher vor der Seele als der klare Begriff vom Inhalt. Von Hebbel wissen wir, daß ihm das Gedicht oft mit einer Melodie kam, leise singend, summend fand er seinen Ausdruck. Ebenso unterstützen den Schaffenden jene Beziehungen in der Wahl der suggestiv wirkenden sprachlichen Bezeichnungen für innere Zustände und Entwicklungen, die er anderen zugänglich machen möchte. Je stärker diese Mitwirkung schon unter dem unmittelbaren Eindruck des Erlebnisses ist, je bereitwilliger sich da schon die treffenden sprachlich-musikalischen Ausdrucksmittel zu Gebot stellen, um so eher wird es zur improvisierenden Inspiration kommen. Daß sie weder das Regelmäßige noch notwendig ist, hat man mit Berufung auf Selbstzeugnisse zahlreicher Dichter nachgewiesen. Doch möchten wir ein solches Bekenntnis von Sully Prudhomme aus Ribots zitiertem Werk als besonders lehrreich hier einfügen. »Ich habe die Gewohnheit, eben gedichtete Verse beiseite zu legen und einige Zeit im Schreibtisch zu lassen, bevor ich die letzte Hand an sie lege. Wenn sie mir verfehlt erscheinen, vergesse ich sie bisweilen und es kommt vor, daß ich sie nach mehreren Jahren wieder finde. Ich dichte sie dann um und ich habe die Fähigkeit, das Gefühl, das sie mir eingegeben hatte, mit großer Deutlichkeit wachzurufen. Dieses Gefühl lasse ich in meinem Inneren sozusagen

Modell stehen und kopiere es mit der Palette und dem Pinsel der Sprache. Es ist gerade das Gegenteil des Improvisierens und es scheint mir, daß ich alsdann nach der Erinnerung des Gefühlszustands arbeite. Wenn ich mich der Gemütsbewegung erinnere, die mir der Einzug der Deutschen verursacht hat, so ist es ganz unmöglich, daß ich nicht gleichzeitig und in untrennbarem Zusammenhang damit diese Gemütsbewegung selbst aufs neue empfinde, während das Gedächtnisbild des damaligen Paris sich von jeder gegenwärtigen Wahrnehmung ganz deutlich abhebt.« Mögen übrigens die Gefühlserlebnisse bis zur Ausdrucksgestaltung scheinbar in Vergessenheit geraten oder bis zum letzten Ausfeilen im Schreibtisch ruhen, so brauchen sie darum in dieser Zwischenzeit nicht tot zu liegen. Die reproduzierende Phantasie bringt sie nicht unverändert zum Vorschein, insbesondere werden die gefühlsbetonten Momente an Kraft gewonnen haben, andere dafür verblaßt oder ausgefallen sein, und die Auslese, die schon bei der Wahrnehmung unwillkürlich nach dem Gefühlscharakter erfolgt ist, wird sich bei der Reproduktion verstärkt haben. Die verklärende Umbildung, die wir alle als Zauberkraft der Phantasie kennen, wird nun durch bewußte künstlerische Gestaltung und Ordnung im Hinblick auf ein bestimmtes Ziel unterstützt, oder mit Hebbel zu sprechen, die Phantasie bekommt Verstand. Damit sind wir auf den Weg gelangt, den wir in den bildenden Künsten in Studien und Skizzenbüchern verfolgen können, und der bei dem einen langsamer, bei dem anderen rascher zum Endergebnis des Kunstwerks führt. Es ist nicht zu leugnen, daß sich zu diesem Entwicklungsgang manche Parallelen aus dem Werden des Organismus ziehen lassen, allein sie sind weder für die Lyrik noch auch nur für die Kunst eigentümlich, sie lassen sich beispielsweise ebenso einleuchtend auf das Keimen, Heranwachsen und Ausgestalten wissenschaftlicher Gedanken oder Theorien anwenden.

Aus den bisherigen Ausführungen erhellt schon, daß wir unter der Stimmung ein Totalgefühl verstehen, in dem verschiedene Gefühle beziehungsweise Nachwirkungen von solchen sich miteinander verbinden. Wann legen wir nun einem Totalgefühl vorzugsweise den Namen Stimmung bei? Als wichtigstes Merkmal betrachten wir, daß es im Vergleich zu den rasch ablaufenden einzelnen Gefühlsvorgängen etwas Bleibendes, Dauerhaftes an sich hat; in diesem Sinn pflegt z. B. eine heftig abgelaufene Gemütsbewegung einen eine gewisse Zeit anhaltenden Niederschlag in einer Stimmung zu hinterlassen. Ferner wissen wir, daß unser geistiges wie körperliches Verhalten, letzteres durch das Gemeingefühl gleichermaßen daran beteiligt ist, daß also eine Mehrheit von Faktoren dabei mitwirkt, ohne daß wir uns jedoch über sie im einzelnen oder ihren jeweiligen Beitrag im klaren

wären. Gerade das Unbestimmte, nicht auf spezielle Inhalte Beziehbare ist diesem Zustand eigen. Endlich ist es für dieses Zusammengesetzte und verhältnismäßig Andauernde bezeichnend, daß ein einzelner Faktor in ihm die Herrschaft derart an sich reißen kann, daß er der ganzen Bewußtseinslage seine Färbung verleiht[1]). Im praktischen Leben sind diese Stimmungen von großer Wichtigkeit für unsere Willensvorgänge und wir sind bald in der Stimmung, bald nicht in der Stimmung dies oder jenes zu tun. In diesem Sinn einer seelischen Disposition gebraucht R. M. Werner den Begriff, für ihn ist es der von Tages- und Jahreszeit, Wetter, menschlicher und landschaftlicher Umgebung abhängige ahnungsvolle Zustand, die innere Sammlung, die den Dichter befähigt, sich von einem Erlebnis anregen zu lassen. Eine solche Disposition, die bei den einzelnen unter individuell verschiedenen Einflüssen steht, wird von den Künstlern selbst zur Genüge bezeugt; sie hat aber mit der Stimmung in unserem Sinn nichts zu tun. Wir verstehen darunter nach der obigen Erklärung den eine seelische Einheit bildenden Niederschlag des lyrischen Gefühlserlebnisses, den der Nacherlebende als Ertrag des selbst als Einheit genossenen und erfaßten Gedichtes gewinnt. Für den Dichter ist sie die Zusammenfassung der Einzelgefühle, der Ausgangspunkt des Schaffens, muß er doch den sprachlichen Ausdruck für die einzelnen gefühlsbetonten Vorstellungen im Hinblick auf die zu erzielende Gesamtstimmung, bildlich gesagt als Einzeltöne eines ihm vorschwebenden Akkordes wählen. Der Akkord aber muß feststehen, wenn man seine Einzeltöne anschlagen will, wie bereits bei der Frage des improvisierenden Dichtens vorausgeschickt worden ist. Die Stimmung in diesem Sinn hat mit allem ästhetischen Verhalten gemein, daß ihr die Beziehungen auf unser praktisches Wollen fehlen. Außerdem möchten wir ihr zwei Merkmale zusprechen; erstens, daß sie keine Gefühlskombination, sondern eine Gefühlsverbindung ist, was wir sofort näher erklären, zweitens, daß sie ein in sich geschlossener, durch formale und inhaltliche Beziehungen als Einheit empfundener Vorgang ist, dessen Ergebnis einen Zustand unseres inneren Seins darstellt.

Unter Gefühlskombination verstehen wir mit M. Geiger[2]) ein Totalgefühl, das sich aus zufällig gleichzeitigen Elementen zusammensetzt, unter Gefühlsverbindung dagegen ein solches, dessen gleichzeitige Gefühlselemente in ihren Entstehungsbedingungen im Zusammenhang stehen. Nehmen wir dafür ein Beispiel aus dem täglichen Leben. Wir

[1]) Störring, Experimentelle Beiträge zur Lehre vom Gefühl. Archiv f. d. ges. Psychologie 1906, S. 316 f.

[2]) M. Geiger, Bemerkungen zur Psychologie der Gefühlselemente und Gefühlsverbindungen. Archiv f. d. ges. Psychologie 1905, S. 233 ff.

sitzen an einem kalten Wintertag im wohldurchwärmten, behaglichen Heim und blicken auf die Straße und die Vorübergehenden hinaus. Da fällt uns eine dürftig gekleidete Familie ins Auge, die in eisigem Frost zitternd obdachlos ihren ärmlichen Hausrat auf der Straße einherkarrt, und ein Gefühl des Mitleids gesellt sich zur Stimmung behaglich-wohliger Geborgenheit, das in seiner Entstehung durch die vorhandene Stimmung mitbedingt ist. Kämpften wir uns selbst etwa auf einem Berufsgang zu gleicher Zeit mühsam durch Wind und Wetter, so könnte dasselbe Bild eindruckslos am Auge vorüberziehen. Wenn wir endlich von unserm Fensterplatz aus einen Bekannten entdeckten, den wir längst abgereist wähnten, so hat das Gefühl der Überraschung mit der vorhandenen Stimmung nichts zu tun, ist nur ein gleichzeitiges Element, das in unser Totalgefühl zufällig eingeht. Nun noch ein Beispiel aus der Dichtkunst, das zarte kleine Bildchen von Chr. Morgenstern, betitelt:

Erster Schnee.

Aus silbergrauen Gründen tritt
Ein schlankes Reh
Im winterlichen Wald
Und prüft vorsichtig, Schritt für Schritt,
Den reinen, kühlen, frischgefallenen Schnee.
Und deiner denk ich, zierlichste Gestalt.

Das Bild des schlanken, vorsichtig aus verschneitem Winterwald heraustretenden Rehs verschmilzt in der Phantasie des Dichters mit der Vorstellung der zierlichen Gestalt der Geliebten, und damit ist die Grundstimmung geschaffen, die für die Auswahl der Einzelzüge des Bildes maßgebend wird. Wieviele Einzelzüge enthielt das Wahrnehmungsbild selbst, wieviele gefühlsbetonte Assoziationen kann es wecken! Die Kälte kann die Vorstellung des molligen, wohlgeheizten Hauses, die Stille des Winterwalds das bange Gefühl der Vereinsamung oder das beseligende Bewußtsein des Alleinseins mit sich selbst, das Auftauchen des Rehs Erinnerungen an traute Kindermärchen oder fröhliche Jagd hervorrufen. Unter dem bestimmenden Einfluß der Stimmung haben sich aber nur Vorstellungen ausgesondert und sind gleich verwandten Elementen zusammengeschossen, die in ihren Entstehungsbedingungen mit der Grundstimmung und untereinander zusammenhängen. Die schlanke Gestalt des Rehs von feinem silbergrauem Hintergrund sich abhebend, mit zierlich-scheuem Tritt die frische Kühle des keuschen, unberührt in weißer Reinheit glänzenden Neuschnees betastend — lauter Eindrücke der Gesichts-, Temperatur-, Bewegungs- und Berührungssinne, deren Gefühlsbetonung zu einheitlicher Stimmung zusammenwirkt. Die Analogie zum Schaffen des bildenden Künstlers liegt

nahe. Wie bei ihm der Leitstern die vorschwebende Raumgestalt oder Bildwirkung ist, zu deren klarer Herausarbeitung er die Mittel finden muß, so hier die durch Verschmelzung von Natureindruck und Erinnerungsbild entstandene Stimmung, deren Komponenten es zu erfassen und auf sprachlichen Ausdruck zu bringen gilt. Je überzeugender das gelingt, um so klarer und reiner kommt die Stimmung heraus, um so sicherer überträgt sie sich auf den Nachfühlenden. Daß dieses Nachfühlen bei verschiedenen Personen selbst wieder eine verschiedene individuelle Note bekommt, ergibt sich aus der Verschiedenheit der Erlebnisse, deren Gefühlsniederschlag beim Hören oder Lesen des Gedichtes zum Klingen gebracht wird. Ein Auftauchen jener für den Gefühlston im Leben des einzelnen maßgebenden Vorstellungen kann dem Nacherlebenden nicht verwehrt werden, sind sie doch wesentlich für sein innerstes persönliches Verhältnis zum einzelnen Gedicht. Für das Nacherleben in den bildenden Künsten ist ja die Frage, welche Assoziationen der Beschauer ausspinnen darf, welche er als ästhetisch belanglos abzuweisen hat, in den bekannten Untersuchungen von Külpe, Groos, v. Allesch und anderen eingehend behandelt worden. Natürlich hat schon die Stimmung eine Auslese unter den Details des Wahrnehmungsbildes getroffen, die nicht gleich stark zur Wirkung kamen, aber es können zunächst doch noch manche Elemente sich einmischen, die in der Gefühlskombination nicht stören, in die Gefühlsverbindung dagegen nicht hereingehören und im Verlauf des Schöpfungsvorganges noch beseitigt werden müssen. Schwieriger als in diesem einfach gewählten Fall liegt die Sache, wo der Dichter es unternimmt, eine unabhängig von äußeren Eindrücken, aus den Tiefen des Gefühls als Ausstrahlung des ganzen Gemütslebens aufsteigende Stimmung durch das Prisma seiner Sprachkunst in ihre Regenbogenfarben zerlegt uns vor Augen zu führen. Wie muß ihm da die durch die Stimmung in Tätigkeit gesetzte und befruchtete Phantasie mit ahnungsvoller Treffsicherheit die Bahnen der Sprachvorstellungen weisen, auf denen wir über die einzelnen nacheinander angeschlagenen Töne zum Erleben des gesamten Gefühlsakkordes gelangen. Wie behutsam muß alles nur zufällig Gleichzeitige ausgeschieden werden, damit im Akkord nichts anklingt, was nicht dazustimmt, nichts, was in unserem Innern tot und ohne Widerhall bliebe oder einen Mißton erweckte.

Das zweite Merkmal der lyrischen Stimmung ist ihre innere Geschlossenheit, die auch, wo es sich um einen sukzessiven Ablauf verschiedener ineinander übergehender Einzel- oder Totalgefühle handelt, den Eindruck eines dauernden Zustandes machen kann. Dabei muß zunächst zu einer Begriffsbestimmung der Lyrik Stellung genommen werden, die das Feld dieser Kunst unbillig einengt. Schon E. Geiger

charakterisiert sie gegenüber der Epik und dem Drama dadurch, daß sie nicht wie diese eine Zeitreihe und Entwicklung gebe, sondern zeitlos einen Zustand oder einen aus der Zeitreihe herausgegriffenen Moment gebe. Gestützt auf eine Richtung der modernen Lyrik, die sich zum Ziel setzt, Worte für die Schilderung eines seelischen Zustandes zu finden, dem jede Beziehung auf Geschehen, Handeln und Entwicklung abzugehen scheint, hat H. Herrmann[1]) aus der echten Lyrik alle zeitliche Entwicklung verbannt. Das lyrische Gedicht, so heißt es, ist ein Gebilde, in dem ein Zustand seelischen Seins als gegenständlicher Organismus in Sprache und Rhythmus erscheint; es hat die Tendenz, alles als eine Bewegtheit zu geben, die in sich kreist, als Aktivität, die nicht über sich hinausstrebt, es strebt nicht vorwärts, gibt keine Entwicklung, keine Zeitfolge. Die lyrische Sprache benützt Worte rein als Gefühlsgebärde, nicht als Sachbezeichnung oder Aktionssignal. Die lyrische Komposition ist kreisförmig, der lyrische Rhythmus hat den Charakter der Eintonigkeit, Refrain und strophische Gliederung betonen das Gefühlsbindende, das stilreine lyrische Gedicht ist demnach unfähig, eine Zeitfolge als solche darzustellen. Zeitbezeichnende Wörter werden ihrer zeitmessenden Bedeutung entkleidet und erhalten steigernde und verbindende Kraft. Das in der Zeit Erfahrene wird als zeitlose Dauer gegeben, an Stelle des Vergehens tritt das Vergänglichsein, an Stelle des Drängens das Drangvolle. Vorgänge sind meist nur Kunstgriffe, um die Wirkung ruhender Bewegtheit zu steigern. Was der Schluß bringt, ist eigentlich von Anfang an da. Die Lyrik erfaßt den ganzen Lebensstoff und verwandelt ihn in ihr Element, das zeitlose innere Sein, wobei selbst zeitbezeichnende Wörter nur Symbole für Gefühle werden. In der »unreinen Lyrik« wird der Geschehnischarakter gegenüber der reinen Handlungsballade wenigstens verflüchtigt, gelähmt und abgedämpft.

Soviel genügt wohl zur Beurteilung einer Ansicht, an der gemessen der größere Teil dessen, was bisher als Lyrik galt und als solche ästhetisch empfunden wurde, einer unreinen Gattung zuzuweisen und schon halb zur Ballade zu rechnen wäre. Dieses Bedenken hat Müller-Freienfels in der Dikussion über den Vortrag sofort geäußert, während Bab noch weiter gehen und die Zeitlosigkeit als Wesensmerkmal der Poesie angesehen wissen wollte. Da es bei der Lyrik besonders stark ausgeprägt auftrete, soll sie die »reinste Form« der Poesie sein. Sollte wirklich das Drama in seiner Art weniger rein oder nicht vielmehr ein Maßstab falsch sein, durch den solche Wertunterschiede in gleich-

---

[1]) Helene Herrmann, Die Erscheinung der Zeit im lyrischen Gedicht. Bericht des Kongresses für Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, 1914.

berechtigte, unter verschiedenen Bedingungen arbeitende Gattungen hineingetragen werden? Es ist kein Zweifel, daß viele der besten lyrischen Gedichte von Goethe, Hölderlin, G. Keller, Moerike — um nur große Namen zu nennen — zeitlichen Verlauf, Vorgänge, Handlungen, Bewegungen materieller und geistiger Art enthalten, ohne daß ihrem lyrischen Wert und Charakter dadurch der geringste Eintrag geschähe, während manche moderne Gedichte, die jenen Forderungen genügen, mehr als metaphysische Reflexion denn als stimmungsgeborene Lyrik anmuten. Gewiß *kann* ein Zustand Gegenstand eines lyrischen Gedichtes sein, sei es ein innerer Seelenzustand, sei es ein Zustand der umgebenden äußeren Natur. In seiner Schilderung zerlegt der Dichter ihn selbst und damit die aus ihm entspringende Stimmung in ihre Faktoren und setzt aus ihnen das Bild zusammen. Auch gibt es sicherlich ein Übergangsgebiet, wo Lyrik und Ballade sich begegnen, aber die Grenze ist anders zu ziehen, wenn man nicht die vermeintliche Stilreinheit einem verhältnismäßig kleinen Teil der Gesamtproduktion vorbehalten will. Nicht das Vorhandensein von zeitlicher Folge und Vorgängen entscheidet, sondern die Frage, was den Anstoß zum dichterischen Erlebnis gegeben hat, die seelische Stimmung, die Zustände und Vorgänge in uns auslösen, oder das Interesse an der Schilderung eines Handlungsverlaufes, der sich in Abschnitte gliedert und Personen zu Trägern hat. Dem Lyriker ist der Vorgang als solcher gleichgültig, er existiert für ihn nur als Symbol inneren Seins, aber darum braucht er ihn nicht zu meiden. Das Stoffgebiet der lyrischen Poesie wäre bedauerlich eingeschränkt, wenn sie wirklich Worte nur als Gefühlsgebärde benützen dürfte. In der Tat verwendet sie dieselben in entsprechenden Zusammenhängen ebenso als Sachbezeichnungen wie als Aktionssignale zum Ausdruck von Wünschen, Befehlen oder zur Schilderung von äußeren und inneren zeitlichen Folgen. Nichts ist häufiger als Rückblicke in eine schönere Vergangenheit wie das unschuldsvolle Kindesalter, die sorgenlose Jugend oder die Zeit entschwundenen Liebesglücks, ebenso wie Ausblicke aus einer drangvollen oder trüben Gegenwart in eine bessere Zukunft, aus der Unrast des irdischen Lebens auf die ewige Ruhe. In all diesen Fällen könnte sich der Dichter sprachlich gar nicht verständlich machen, wenn er sich nicht »zeitmessender« Bezeichnungen bediente. Wie man aber z. B. die Bindewörter der Zeit, wie als, bis, wann, nachdem, bevor u. dgl. ihrer zeitlichen Bedeutung soll entkleiden und zu Gefühlsträgern machen können, ist unfaßlich. Sie spielen ihre grammatisch-logische Rolle im sprachlichen Bau eines Vorstellungskomplexes in der Poesie nicht anders als in der Prosa. Auch zur Beschreibung äußerer Vorgänge im Leben des Menschen und der Natur wie Auf- und Untergang der

Sonne, Hereinbrechen der Nacht, allmähliches Tagen, Gang durch den Wald, die nächtliche Stadt und vieles andere, was in der Naturlyrik so oft als Symbol inneren Geschehens vorkommt, sind sie nicht zu entbehren. Kurz es ist ganz unmöglich, Zeitfolge und Bewegung aus der Lyrik als stilwidrig verschwinden zu lassen, ohne ihr die stärkste Gewalt anzutun. Entwicklung zu geben ist sogar das eigenste Gebiet der Lyrik, freilich nicht die von Ereignissen, äußeren ursächlichen Zusammenhängen, Charakteren, sondern diejenige von seelischen Vorgängen, die in der Stille des Gefühlslebens ablaufen, aufeinanderfolgen, ineinander übergehen, um dann schließlich in ihrer Zusammenfassung eine zuständliche Gesamtgefühlslage zu repräsentieren. In gewissem Sinn kann man allerdings von ihr sagen, daß sie nicht nach vorwärts drängt. Sie gleicht nicht dem Lauf eines Flusses, dessen Wellen immer weiter von der Quelle weggetragen werden und endlich den Zusammenhang mit ihrem Ursprung ganz verlieren. Die seelische Bewegung der lyrischen Stimmungsfolge ist vielmehr der Wellenbewegung zu vergleichen, die in einem Teich durch einen ins Wasser geworfenen Stein erzeugt wird. Auch da ist Bewegung in zeitlicher Folge. Jedes neue Stadium des Stimmungsablaufes ähnelt dem konzentrischen Wellenring, der die vorhergehenden in sich schließt und wenn die Bewegung beim äußersten Ring angekommen ist, so schwingen die Wasserteilchen der inneren Kreise noch mit. So umfaßt jedes neue im Lauf der Gefühlsentwicklung sich bildende Totalgefühl die vorhergehenden in sich, wenigstens in der Form, daß sie im Bewußtsein deutlich nachwirken als an der Entstehung des gegenwärtigen beteiligt. Schildert uns der Dichter Erlösung von nächtlichem Grauen durch das tröstliche Frührot des kommenden Tages oder wie in R. Dehmels »Stiller Stadt« durch das Aufblinken eines Lichtleins und einen frommen Lobgesang aus Kindermund, so zittert noch in der Endstimmung der Befreiung und Beruhigung das zuvor erlebte Bangen und Grauen nach und gibt ihr ihr besonderes Gepräge. Und erkennen wir im Schlußakkord die Teiltöne, die zu Anfang und im Verlauf einer Gefühlsentwicklung angeklungen haben, dann ist es in der Tat, als wäre »das was der Schluß bringt, von Anfang an da«. Aber nicht weil ein seelisches Geschehen in einen dauernden Zustand verwandelt worden wäre, sondern weil infolge der Stetigkeit der Umbildung die früheren Stadien des Gefühlsprozesses in den späteren noch nachzuspüren sind. Manchmal kommt es auch vor, daß der Dichter zu Beginn den Gesamtakkord mit einem oder einigen Worten von starker, treffend gewählter Gefühlsbetonung anschlägt, ihn dann im Fortgang in seine Bestandteile auflöst und am Ende voller, reicher und klarer als es zu Anfang möglich war, in sich und in uns ausklingen läßt. Oder daß er in der Form

zum Schluß wieder an den Ausgangspunkt anknüpft, in dem er die Anfangsverse oder die ganze erste Strophe am Ende noch einmal wiederholt. In solchen besonderen Fällen mag man dann wohl von einer kreisförmigen Komposition sprechen. Aber es gibt auch viele andere Möglichkeiten des Abschlusses: der stärkste Gegensatz ist die bei Heine beliebte Weise, durch eine Pointe die Stimmung zum Schluß umschlagen zu lassen, eine Wendung, die man von Anfang an gewiß nicht voraussehen kann. Der Impressionismus liebt es, seine Stimmungen abreißen oder verwehend ausklingen zu lassen, die bei den Neueren viel gepflegte visionäre und Traumlyrik läßt Gedanken und Gefühle im Dunkel des Halbbewußten verdämmern. —

Die Geschlossenheit der Gefühlsentwicklung beruht zunächst auf dem Prozeß der Verschmelzung, in dem gleichartige oder verwandte Gefühle sich vereinigen. Im einfachsten Fall der Wiederholung kehrt ein Gefühl im wörtlich gleichen Ausdruck einmal oder bei einem den einzelnen Strophen angehängten Refrain mehrmals wieder, und diese identischen Gefühlstöne schmelzen natürlich ohne weiteres zusammen. Damit soll über den Zweck dieses Kompositionsmittels nichts gesagt sein. Oder aber kann die Wiederholung eine Steigerung bedeuten, an Stelle der einfachen Erneuerung ein Crescendo des Gefühls. So weckt Dehmel in der »Stillen Stadt«, die nach dem Verblassen eines lichtlosen Tages in undurchdringliche, mond- und sternenlose Nacht gehüllt im Tale liegt, das Gefühl des Trüben, Bangen und Gedrückten und steigert es durch die Ausmalung, wie die Nebel von den Bergen herab schwer lastend auf die Stadt drücken, so daß keine menschliche Behausung zu erkennen, kein Laut eines lebendigen Wesens zu vernehmen ist, zum unheimlichen, grauenvollen Eindruck einer toten Stadt. Sehr häufig besteht die Wiederholung darin, daß der gefühlsbetonte Vorgang zuerst in symbolischer Gestalt, dann des Bildlichen entkleidet erscheint. Die an unsere Sinneserlebnisse gebundenen Reaktionsgefühle wirken frischer und unmittelbarer, sie packen kräftiger und lassen uns das vollwertige Erleben, die Ergriffenheit der gesamten, körperlichen und geistigen Persönlichkeit noch besser nachempfinden. In der »Abendstimmung« von A. Bartels sehen wir den Dichter beim Vergehen des letzten Abendscheines müde und träumerisch in die Gassen hinabschauen.

2. Dort strahlt bereits des Gaslichts gelber Schein
Und unaufhaltsam seh ich Menschen wogen.
Mir ist, als sei nur ich zu Haus allein,
Die ganze Welt der Freude nachgezogen.

3. Mir ist, als fliehe mich die ganze Welt,
Und nahe sei die Nacht, die letzte, grause,

Wo alles wankt und stürzt und jäh zerfällt —
Und mich alleine träfe sie zu Hause.

Hier malt die zweite Strophe die Stimmung banger, freudloser Verlassenheit sinnlich durch das Zurückbleiben in dunkler Einsamkeit, indessen auf den erleuchteten Straßen eine wogende Menge nach Licht, Luft und Leben drängt. Die Schlußstrophe spricht es aus und führt die Stimmung zu Ende, wobei das in der Grundstimmung der Verlassenheit einbeschlossene Gefühl der Bangigkeit noch besonders hervorgehoben und durch seine Steigerung zur Dominante des ganzen seelischen Akkordes gemacht wird. Eine besondere Art der Wiederholung ist es, wenn ein Gefühl zuerst durch umschreibende, vorbereitende Ausdrücke erweckt und dann zum Schluß durch die eigentliche, in Erwartungsgefühlen geahnte Bezeichnung bestätigt wird. Den Übergang von der Spannung zu Lösungsgefühlen, der sich an eine solche Ausdrucksweise knüpft, hat Goethe in »Wanderers Nachtlied« aufs glücklichste in den Dienst der Stimmung, der Sehnsucht nach erlösendem himmlischem Frieden, gestellt.

Der Wiederholung verwandt ist die Variation: ein Gefühlsthema wird aufgestellt und dann unter verschiedenen Beleuchtungen gezeigt, d. h. beispielsweise auf verschiedenen Sinnesgebieten durchgeführt. So finden wir etwa das Gefühl der Abgeschiedenheit von Welt und Menschen mit Hilfe der verschiedenen Sinne in Variationen behandelt. Ein unendliches Meer trennt uns von der Menschheit, ein dunkles, felsenumschlossenes Tal ohne Ausgang hält uns gefangen, wir sind lebendig in den Sarg gelegt, Grabesstille umgibt uns. Gesichts-, Tast- und Gehörssinn sind es, über die in diesem Beispiel das Gefühl abgewandelt wird. Eine andere Art der Variation zeigt uns H. Hesses

In der Nacht.

An dem Gedanken bin ich oft erwacht,
Daß jetzt ein Schiff geht durch die kühle Nacht
Und Meere sucht und nach Gestaden fährt,
Nach denen heiße Sehnsucht mich verzehrt.
Daß jetzt an Orten, die kein Seemann kennt,
Ein rotes Nordlicht ungesehen brennt.
Daß jetzt ein schöner fremder Frauenarm
Sich liebesuchend preßt in Kissen weiß und warm.
Daß einer, der zum Freund mir war bestimmt,
Jetzt fern im Meer ein dunkles Ende nimmt.
Daß meine Mutter, die mich nimmer kennt,
Vielleicht im Schlaf jetzt meinen Namen nennt.

Die schmerzliche, ungestillte Sehnsucht nach einem uns scheinbar von der Natur oder vom Schicksal bestimmten, aber in rätselhafter unerreichbarer Ferne liegenden Glück spiegelt sich in fünf verschiedenen Bildern

von dem Schiff, das fern durch die Nacht den ersehnten Gestaden zusegelt, vom Nordlicht, dessen Pracht von niemand geschaut verglüht, von Frauensehnen, Freundschaft und Mutterliebe, die nicht zum Ziele kommen. Dabei fällt der Ton bald mehr auf die Unerreichbarkeit, bald auf die Sinnlosigkeit und schmerzende Grausamkeit, mit der Zusammengehöriges auseinandergerissen, Zusammenstrebendes getrennt wird oder nicht zusammenkommen kann, doch so, daß in allen Bildern auch das weniger betonte Gefühl wenigstens durchschillert.

Handelte es sich bisher um die Wiederholung und Abwandlung von im wesentlichen identischen Gefühlen, um ein Aufgehen eines Gefühlstons in einem schon angeschlagenen, so kommen wir nun an die Verschmelzung verwandter Töne zu einem Akkord. Sie ist um einen Grad weniger innig, sofern auch noch im Zusammenklang die Einzeltöne für sich gehört werden können. Ob sie als zusammengehend empfunden werden, darüber entscheidet ein Zustimmungs- oder Unstimmigkeitsgefühl in uns und dient als Gradmesser, ob und wie ein neuer Gefühlston in eine vorhandene Disposition sich einfügt. So führt Hölderlin in seiner »Abendphantasie« bei der Schilderung der Abendruhe in Dorf und Stadt den genügsamen Pflüger uns vor Augen, der nach des Tages Mühe in Erwartung der bescheidenen Abendmahlzeit vor seiner Hütte sitzt, den Wanderer, den die Abendglocke freundlich im Dorf empfängt, den Schiffer, der in den sicheren Hafen einläuft, die Freunde, die nach verrauschtem Lärm des Marktes in stiller Laube sich zum geselligen Mahl vereinen, und weckt durch diese Bilder die harmonisch zusammenklingenden Eindrücke ausruhender Zufriedenheit, freundlicher Geborgenheit, behaglicher Sicherheit, traulicher geselliger Erholung, denen dann als starker Kontrast die eigene innere Unrast und Ruhelosigkeit mit der schmerzlichen Frage: Wohin dann ich? gegenübergestellt wird. Ein Gedicht von Bierbaum sei noch als Probe angeführt, nicht als ob es an geistigem Gehalt sich mit denen eines Hölderlin messen könnte, sondern weil es unter dem Gesichtspunkt des Zusammenstimmens charakteristisch ist.

Traum durch die Dämmerung.

Weite Wiesen im Dämmergrau;
Die Sonne verglomm, die Sterne ziehen:
Nun geh ich zu der schönsten Frau,
Weit über Wiesen im Dämmergrau,
Tief in den Busch von Jasmin.

Durch Dämmergrau in der Liebe Land;
Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
Mich zieht ein weiches, samtnes Band,
Durch Dämmergrau in der Liebe Land,
In ein blaues, mildes Licht.

Es ist bemerkenswert, wie gut sich die einzelnen Züge dieser Traumstimmung ineinanderfügen. Im Raumbild gleich zu Beginn ein Verwischen der Umrisse, ein verschwommenes Verdämmern; auf das Bewußtsein übertragen ein traumhaft dämmernder, willenloser Zustand des Gezogen- und Geleitetwerdens; wo aber alles Bestimmte, Klare und Gewollte verschwimmt, zerfließt das Gefühl in einer weichen, süßen und milden Stimmung. Geruchssinn (Jasminduft), Tastsinn (das weiche, samtene Band) und Gesichtssinn (das blaue, milde Licht) vereinigen ihre Gefühlsnoten, Rhythmus und Lautmalerei mit weich klingenden Worten, Wortanfänge und Laute geben ihren Beitrag, um den Hauptakzent auf das Weiche einer süßen Liebesstimmung fallen zu lassen. Ähnliche Betrachtungen ließen sich noch an anderes von Bierbaum, z. B. seinen »Bangen Abend« anknüpfen. Es ist schon oben als psychologische Eigentümlichkeit der Stimmung angedeutet worden, daß oft ein Ton aus dem Akkord so anschwillt, daß er die ganze Gefühlslage beherrscht; im Lauf der Entwicklung kann er wieder zurücktreten, im Ganzen verschwimmen und vielleicht einem anderen Platz machen. In dem zuletzt genannten Gedicht tritt aus der bangen, gedrückten Stimmung zuerst das Gefühl der Verlassenheit hervor: der Dichter fühlt sich verlassen, nirgendwo zu Hause, in den traulich erhellten Häusern winkt ihm keine Schwelle. Im weiteren Verlauf verschwindet dieser einzelne Gefühlston in der Gesamtstimmung eines schalen, kraft-, farb- und klanglosen Lebensgefühles, symbolisch dargestellt in dem stillen, matten und flachen Dahinschleichen eines Flüßchens durch die graue, lastende Stummheit fahler Wiesengründe. Ursprung, Sinn und Wesen seiner zunächst als bange Vereinsamung gefühlten Stimmung sind ihm im Erleben des Naturvorganges erst recht aufgegangen. Von einem »Dominantenwechsel« ließe sich häufig bei religiös ausklingender Lyrik sprechen wie etwa bei Rückerts Abendlied (»Ich stand auf Berges Halde«). Hier ist wohl zu Anfang mit dem Frieden, der vom Himmel auf die Erde niedertaut, mit den Abendglockenlauten, unter denen die Natur zur Ruhe geht, ein religiöser Ton vorbereitend angeschlagen. In der folgenden Schilderung der zur Rüste gehenden Natur hält er sich aber ganz in der Unterstimmung des Gefühls, wirkt nur dunkel aus ihr heraus nach, um dann zum Schluß aufzutauchen und als Sehnsucht nach dem Frieden der himmlischen Heimat der ganzen Stimmung seine Färbung zu verleihen.

Wir haben bisher nur von der Verschmelzung gleichartiger und verwandter Gefühle gesprochen, es gibt aber auch eine solche von kontrastierenden. Da sich unser ganzes Gefühlsleben stark in Kontrasten bewegt, so muß dieses Prinzip auch in der Lyrik seine Stelle einnehmen. Zwar können wir den Kontrast nicht unter ihre Wesens-

merkmale aufnehmen, wie man schon getan hat; dem ohne jeden Kontrast durchgeführten, oben zitierten Idyll von Morgenstern wird man so wenig echt lyrische Stimmung absprechen dürfen wie manchen ähnlichen kleinen Stimmungsbildern von Holz oder Schlaf. Immerhin wird sich bei verwickelteren Seelenvorgängen die Kontrastbeziehung sehr häufig einstellen. Oft beruht die ganze Stimmung ihrem innersten Wesen nach auf einem Oszillieren zwischen zwei Gegensätzen, so besonders in dem Lieblingsthema der lyrischen Dichtung, dem Ruhebedürfnis eines unruhigen Herzens. Der Dichter versenkt sich einfühlend in die Ruhe- und Friedensstimmung der Natur oder menschlichen Umgebung und findet doch darin keine Beruhigung, ja er kommt dadurch erst recht zum Bewußtsein seiner quälenden Unrast. Dieser Gegensatz kann breit ausgeführt sein, oder wie in Goethes Worten: »Warte nur, balde ruhest du auch« nur angedeutet werden. Ein gutes Beispiel eines durch drei Strophen durchgeführten Schaukelns zwischen zwei Polen bietet K. Hauptmanns »Erdgeboren«. Erdgeboren fühlt sich der Dichter und sendet doch seine Träume hinauf ins Blaue, gleich den Bäumen, die im Boden wurzelnd ihre Wipfel im Heidewind schaukeln, gleich den Lerchen, die in den Schollen hausend sich im Sommerwind emporschwingen; hier das erdenschwere Sicheinsfühlen mit dem Mutterboden, der uns erzeugt, dort der Aufschwung, die Erhebung über die Erde in luftigen Dichterträumen, und die zwei miteinander um den Besitz der Seele streitenden Gefühle vereinigt zu einem Totalgefühl, das nun eben den Charakter der Zwiespältigkeit trägt. Wo der Gegensatz so grundlegend für die Stimmung ist, erzeugt er ein starkes Einheitsbewußtsein; ebenso wenn er den rhythmischen Verlauf der Stimmung bestimmt wie häufig bei Hölderlin. Wie sich bei ihm der Strophenbau im Gegensatz von Thema und Gegenthema und ihrer Synthese vollzieht, das hat Viëtor [1]) behandelt und auf die Parallele zur Hegelschen Begriffsdialektik treffend hingewiesen. Doch hat er gewiß recht damit, daß es sich dabei nicht um eine bewußte logische Konstruktion handelt, sondern um den Ausdruck eines spontanen Gefühlserlebnisses, wobei poetisches Erleben und sinnliche Form sich in wunderbarer Weise decken.

Die schon aus anderem Anlaß angeführte »Abendphantasie« ist geradezu typisch für die im Gegensatz von Erhebung und Depression verlaufende Stimmungsentwicklung und reizt uns, den mehrmaligen Wechsel der Gefühlslage durch das Steigen und Fallen einer Kurve zu veranschaulichen. Zuerst Erhebung in dem freundlichen und tröst-

[1]) K. Viëtor, Der Bau der Gedichte Hölderlins. In dieser Zeitschrift Bd. XIV, S. 340 ff.

lichen Akkord der Abendruhe in Dorf und Stadt, dann die gedrückte Frage »Wohin dann ich?« Im Gegensatz zur äußeren Ruhe lastet die innere Friedlosigkeit um so schwerer. Neuer Aufschwung: Der lieblich in purpurnen Duft zerfließende Abendhimmel gibt einen Lichtblick und Hoffnung auf Erlösung, aber bald sinkt die Schale wieder, und in einsamem Dunkel steht der Dichter verlassen. Doch er rafft sich zum Schluß wieder auf und ringt sich durch zum stillen Verzicht auf die Träume der ruhelosen Jugend und erreicht so eine der Eingangsstimmung bescheidener, ruhiger Zufriedenheit verwandte Gefühlslage. Doch braucht von dieser rhythmischen Führung der Stimmungskurve, von der Auflösung des Kontrastes und derlei in ästhetischen Analysen viel behandelten Dingen nicht weiter die Rede zu sein. Nur soviel sei gesagt: Je mehr sich der Kontrast auf den Grundcharakter und die spezifischen Verlaufsformen der Gefühle bezieht, desto durchsichtiger bleibt die Linienführung, desto eher ist es möglich, das letzte, oberste Totalgefühl noch als eine Einheit zu erfassen und als Stimmung zu erleben. Je mehr sich dagegen der Kontrast auf die Vorstellungsseite bezieht, um so reicher und mannigfaltiger kann der geistige Inhalt des Gedichtes werden, um so lockerer werden aber auch die Beziehungen; es bleibt zwar ein Gefühl von der Stetigkeit der Entwicklung, aber das Endergebnis wird bisweilen mehr einem das Ganze umschwebenden Duft, als einem in den Einzeltönen noch erkennbaren Akkord gleichen.

Aber die Begabung des echten Lyrikers tut sich nicht nur in der bisher geschilderten Fähigkeit kund, eine Stimmung zu zerlegen und aus ihren Bestandteilen in einer reaktive Gefühle weckenden Form aufzubauen, er versteht auch, uns in der sprachlichen Form Anhaltspunkte für die Arten des Verlaufes zu geben. Zunächst wird die sprachliche Gliederung auf diejenige des Gefühlsprozesses Bezug nehmen. Wie eine epische Dichtung die verschiedenen Stadien einer Handlung und geschilderten Charakterentwicklung, wie das Drama die Stufen eines dargestellten Konfliktes, so bildet die Lyrik die Stufen, Einheiten und Abschnitte der Stimmungsentwicklung durch äußere Gliederung, sprachliche, rhythmisch-melodische Einschnitte, Ruhepausen, Abschlüsse nach. Dabei kann das vom Dichter gewählte Versmaß gute Dienste leisten, ohne daß er sich etwa an seine Strophengliederung pedantisch anzuschließen hätte. Es handelt sich für uns dabei überhaupt weniger um das äußere Versmaß — die rhythmisch bewegte Prosa steht darin der metrischen Poesie nicht nach — als um das, was Heine die innere Metrik nennt, deren Norm der Schlag des Herzens ist, die Ruhepausen und Einschnitte, die das »geheime Atemholen der Muse« anzeigen. Die Wahl eines Metrums ist häufig gar nicht bedingt durch

den Wunsch, einen besonderen Rhythmus des Gefühlsverlaufes zum Ausdruck zu bringen, sondern von äußeren Einflüssen, Vorbildern und Tradition abhängig. Die innerlichsten Beziehungen zu den Gefühlsabläufen offenbaren sich, von den freien Rhythmen abgesehen, nicht in der Wahl, sondern in der Behandlung des Versmaßes. Der Stimmungscharakter eines Metrums ist bekanntlich überaus unbestimmt und vieldeutig, der Versuch, Versmaße für Dichtungen dieser oder jener Stimmung festzulegen, scheitert an der tatsächlichen Mannigfaltigkeit ihrer Verwendung. An diesen allgemeinen Charakter der Metren denkt Lehmann[1]), wenn er behauptet, in der melischen Lyrik der Alten nehme die Kunst der metrischen Form keine Rücksicht auf den Inhalt, da die gleichen Formen für alle möglichen Empfindungen und Gegenstände, Klage und Freude, Liebeslied, Trinklied, politisches Lied verwendet würden. Als ob nicht erst in der Behandlung dieser Strophen, der Verteilung der Wörter auf den Vers und der Gliederung durch Zäsuren die Kunst, sie in den Dienst der Stimmung zu stellen, sich zeigte! Es würde nicht leicht fallen, dem Hexameter, der auch in der antiken Lyrik Verwendung gefunden hat, einen bestimmten Stimmungscharakter beizulegen. Welch ungeahnten Reichtum an rhythmisch-melodischen Wirkungen durch Wahl und Stellung der Wörter dieser Vers in sich schließt, wenn ein feinhöriger Rhythmiker ihn belauscht, beweist für die lateinische Sprache Ed. Nordens Analyse des vergilschen Hexameters. Für die Lyrik ist also die Meinung, als ob die Beziehung zwischen Inhalt und Rhythmus erst auf den höchsten Stufen dichterischer Entwicklung, und auch da nur verhältnismäßig spät und selten auftrete, keinesfalls zutreffend, sobald man sich nicht in äußerlicher Weise an das Versmaß hält. Sie ist vielmehr in der »inneren Metrik« des wahren Lyrikers stets vorhanden. Künstliche Formspielereien, bei denen es nicht auf den sprachlichen Ausdruck einer Stimmung, sondern einer metrischen Form ankommt, fallen nicht darunter, sie gehen in der »äußeren Metrik« auf. Welche Bewegungsfreiheit vollends die deutschen, nicht an strenge Silbenzahl gebundenen Versmaße mit ihrem Wechsel von Hebung und Senkung dem Dichter lassen, wird heutzutage bei jeder ästhetischen Würdigung eines lyrischen Gedichtes aufgezeigt. Auch die Intensitätsverhältnisse der einzelnen Gefühlswerte kommen in der Form weitgehend zum Ausdruck in der Stellung und Betonung derjenigen Sprachvorstellungen, die ihre Träger sind. Die beiden Mittel verwendet z. B. Tibull in seinem Lob des Friedens, um den Eindruck des Schaurigen von Krieg und Streit als Leitmotiv der ersten Verse aufzustellen. *Quis fuit h o r r e n d o s primus qui protulit*

---

[1]) R. Lehmann, Deutsche Poetik 1908.

enses? Die Vorausstellung und Wahl der aus drei im Vers betonten Längen bestehenden Bezeichnung für das Schaurige drückt die Stärke des Gefühlstones aus. Hinsichtlich der Wortstellung haben allerdings die antiken Sprachen eine für uns unnachahmbare Freiheit. In der deutschen Dichtung, wo Sinn- und Versbetonung zusammengehen, läßt sich durch die Führung der Sprachmelodie — es handelt sich dabei nicht um die stimmungsschildernde Klangmalerei — speziell den Tonfall ein gefühlsbetontes Vorstellungselement in den Vordergrund rücken oder ein Gefühlseindruck äußerlich abrunden. Nehmen wir etwa das Musterbeispiel, das Holz[1]) in seinem Kampf gegen die Musik in der Lyrik als eine Probe des »natürlichen Rhythmus« aufstellt: »Hinter blühenden Apfelbaumzweigen geht der Mond auf« im Gegensatz zur prosaischen Stellung: »Der Mond geht hinter blühenden Apfelbaumzweigen auf.« Im ersten Fall ergibt sich eine Schlußkadenz mit natürlicher Tonsenkung auf Mond, die einen bestimmten Vorstellungs- und Gefühlsverlauf zum Abschluß bringt; auch erleichtert uns die Stellung, die hauptsächlichen Gefühlswerte der Szenerie und des Vorgangs, dem sie als Vordergrund dient, zu erleben. Ein näheres Eingehen auf diese Probleme der Tonführung würde uns in Sievers'[2]) Lehre von den klanglichen Konstanten in der dichterischen Sprache hineinführen. Im Kunstwerk, und träte es selbst in elementarster Form entgegen wie hier, liegt ein suggestiver Zwang, so und nicht anders erlebt zu werden, und indem wir reproduzierend diese Forderungen erfüllen, kommt es im Genuß erst zur vollen Auswirkung seiner inneren Gesetzmäßigkeit. Daneben spielt übrigens, wie man schon oft festgestellt hat, gerade in den besten Holzschen Gedichten auch der Rhythmus im herkömmlichen Sinn, der Wechsel zwischen Hebungen und Senkungen, seine Rolle, mag man nun die überlieferten Zeichen oder Zahlen für den Wechsel der Hauptton-, Nebenton- und unbetonten Silben verwenden. Daß Versmaß, Strophe und Reim für Dichter zweiten Ranges, die das Gut der Großen verwerten und einem volkstümlicheren Geschmack näherbringen, Gefahren mit sich bringt, ist Holz gegenüber nicht zu bestreiten, aber ebensowenig, daß die von ihm und seinen Genossen gepflegte rhythmische Prosa sich nicht für jeden lyrischen Stoff eignet. Dasselbe gilt für die sogenannten freien Rhythmen. Es war darum nicht Mangel an Einsicht, wenn einige unserer großen Lyriker zwar freie Rhythmen für manche Stoffe benützt, aber daneben auch in der herkömmlichen Form geschaffen haben, als ob

[1]) A. Holz, Revolution der Lyrik 1899.

[2]) Eine kurze Darstellung dieser Lehre im Bericht des Kongresses für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft S. 456 ff. Dazu auch Dessoir in der Eröffnungsrede dieses Kongresses S. 53.

sie etwa das betretene Neuland gar nicht erkannt und gewürdigt hätten. Nur wo die innere Anteilnahme des Dichters in erster Linie von der Eigenart der Verlaufsformen seiner Gefühlsvorgänge in Anspruch genommen ist, von dem Wechsel des *crescendo* und *diminuendo,* der steigenden und fallenden Kurve, dem Gegensatz zwischen langgezogenen und kurzen, kleinteiligen Verläufen, zwischen Fließendem und Stockendem, Leichtem und Getragenem usw., da werden die Möglichkeiten, die ein gegebenes Metrum der individuellen Rhythmisierung bietet, ihm nicht mehr genügen, und der Wogengang der Gefühle schafft sich in den freien Rhythmen seine eigenen Ausdrucksformen. Dies ist also nach unserer Auffassung nicht ein Novum, sondern nur der Höhepunkt eines Prozesses, der in seinen Vorstufen in jedem echten lyrischen Kunstwerk zu erkennen ist. Daß wir Höhepunkt hier nicht im Sinn einer Wertung verstehen, ergibt sich aus den bisherigen Ausführungen; im Gegensatz zu Sieburg[1]), der im Sinn einer metaphysischen Ästhetik den Hymnus als die Formung des »absoluten Wortes«, als Kongruenz von Ich und Erlebnis den Formungen des »Gedichtes« und des »Liedes« gegenüberstellen will. Abgesehen davon, daß die Kategorisierung nach seinen eigenen Worten sich nicht durchführen läßt und die von ihm auf drei Stufen verteilten Elemente in Wirklichkeit im Schaffen derselben Dichter durcheinandergehen, ist seine Gleichsetzung von Melodie und Stimmung durchaus willkürlich. Sollte an der Stimmung in dem allgemein angenommenen Sinn des Wortes nicht eben der Rhythmus wesentlich beteiligt sein? Auch scheint er sich seinen Begriff vom Hymnus zu einseitig an den Schöpfungen der letzten Periode Hölderlins gebildet zu haben, in deren Wertung wir Diltheys Urteil den Vorzug geben. Wer die Sprache als das Darstellungsmittel der Poesie betrachtet, wird Auflösung der Form und höchste Formung auseinanderhalten und auch Klopstocks Versuch, das horazische »*aequam memento rebus in arduis*« unter Nachbildung der lateinischen, freien Wortstellung zu übersetzen, doch nur als »Schrulle« bezeichnen, unvereinbar mit den Gesetzen der modernen Sprachen. Um so mehr, als hier alles andere denn ein Hymnus vorliegt. Für gewöhnlich ist die Beziehung zur Form des Gefühlsverlaufes nicht fortlaufend durch eine eigene metrische Form verwirklicht, sondern innerhalb eines übernommenen Maßes durch Andeutungen besonders an markanten Stellen, Höhepunkten, Umschlägen, wobei der künstlerische Charakter des Schöpfers ebenso wie des Themas weite Grenzen lassen. Diesen Fragen der Rhythmik im einzelnen nachzugehen, liegt aber außer dem Rahmen

[1]) Fr. Sieburg, Die Grade der lyrischen Formung. In dieser Zeitschrift Bd. XIV, S. 356 ff.

unserer Arbeit. Ebenso die Würdigung der übrigen musikalischen Mittel, deren Bedeutung für die lyrische Poesie durch gewisse Übertreibungen oder durch Gefahren für schwächere Talente natürlich nicht herabgesetzt werden kann. Wie wunderbar sie bei einem Verlaine oder George an der Erzeugung einer in sich vollkommen geschlossenen Stimmung mitwirken, ist allbekannt. Trotzdem möchten wir mit dem früher aufgestellten Satze schließen, daß sie zwar der lyrischen Stimmung aufs innigste wesensverwandt, aber zu ihrem Zustandekommen nicht unbedingte Voraussetzung sind.

VIII.

Über Wesensdeutung von Landschaftsbildern gezeigt an der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts.

Von

Willy Drost.

Vorbereitend auf die Art der folgenden Betrachtung, die an dem besonderen Gegenstande der holländischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert versucht werden soll, mögen am Eingange zwei Gesichtspunkte hervorgehoben werden, die ständig wechseln, wenn wir uns den Kunsterzeugnissen der Vergangenheit zuwenden und uns ihrer begrifflich zu bemächtigen suchen. Unter dem einen sehen wir die Objekte auf die Abweichungen hin an, unter dem anderen auf ihre Gleichartigkeit. Hier kommen wir zu dem stetig fortschreitenden Gange einer kontinuierlichen Entwicklung, indem wir die Objekte, wie sie sich in steten Differenzierungen zeitlich folgen, koordinieren, dort erhalten wir obere Gattungsbegriffe, zentralistische Punkte, von denen eine Reihe von Erscheinungen nach vorwärts und rückwärts ausstrahlen. Grundlage für beide Betrachtungsarten ist der lückenlose Zusammenhang in der Welt der Kunstprodukte. Es ist eine Ueberzeugung *a priori* des Forschers, daß, wie die Natur keinen Sprung macht, auch in dieser Kette kein Glied fehlen kann. Ragt ein Kunstwerk unvermittelt auf, wie zum Beispiel der Genter Altar der Brüder van Eyck, so wird in dem Bewußtsein nach den vermittelnden Gliedern gesucht, sie sind vorhanden, man kennt sie nur nicht. Während aber der Gesichtspunkt der Entwicklung die Versuchung mit sich bringt, ein Glied von dem anderen herzuleiten und die Abweichung kausal zu erklären, muß es sich der andere angelegen sein lassen, jene zentralistischen Punkte durch einen inneren Sinnzusammenhang zu stützen. Begriffe wie das Romanische, Gotische, die ja auch die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung annimmt, sind nur möglich durch die Konstituierung eines geistigen Sinnzusammenhanges, dessen jeweilige Auffassung den Streit um die historische Begrenzung erklärt. Wir erhalten Ideen, die sich aus dem geschichtlichen Zusammenhange herauslösen und *sub specie aeternitatis*

betrachten lassen. Hier liegt die Gefahr eines dogmatischen Verfahrens vor, das den empirischen Bestand vergewaltigt.

Für den Nachweis des Zusammenhangs der Kunstgebilde scheint der modernen Kunstwissenschaft das Raumschema ein gültiges Kriterium abzugeben. Die Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung des Raumgefühls ist offenbar und gibt eine sichere Handhabe. Einerseits macht man nun in dem Gefühle der vollständigen Lösung des Raumproblems durch die Gegenwart die geschichtlichen Gebilde zu Etappen auf dieses Ziel hin, andrerseits erkennt man das jeweilige Schema als eine mit der Idee notwendig verknüpfte Form und darum als Endpunkt und restlose Lösung.

Indem wir uns hier der holländischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert zuwenden, folgen wir der ideellen Betrachtungsart, ohne daß wir uns anmaßen, in der Klassifizierung verschiedener geistiger Einstellungen den Eigengehalt der darunter fallenden Werke und Künstlerpersönlichkeiten vollständig auszuschöpfen. In Vollständigkeit soll sie uns nur die Mittel an die Hand geben, die wir nun selbst als heuristische Prinzipien auf die Erscheinungen anwenden können, um das Menschliche in ihnen zu erleben. Geschichtlich genommen ist die großartige Leistung dieser Malerei die vollkommene Darstellung des unendlichen Freiraums, an der viele Jahrhunderte gearbeitet haben. Von der Idee aus gesehen verknüpft sich diese Art der räumlichen Gestaltung mit einer besonderen Stellung des Menschen zur Welt, sie wird aber durch den Ausdruckswillen eines Geistes, der bedeutsam über seine Zeit hinauswächst, durchkreuzt. So verschieden der Geist Rembrandts von dem der holländischen Volksmaler ist, so verschieden sind auch die Merkmale der räumlichen Synthese ihrer Bilder.

* * *

In überraschendem Reichtum und mannigfaltigen Spielarten kommt im Anfange des 17. Jahrhunderts in Holland eine Landschaftsmalerei auf, die sich von allem, was vorher und nachher auf diesem Gebiete hervorgebracht wurde, im inneren Wesen unterscheidet. Hier erst erhält die Landschaftsmalerei ihre volle Legitimität und tritt gleichberechtigt neben die anderen Gattungen der Malerei. Und zwar erscheint das nicht als die Tat einzelner hervorragender Künstler. In dem eigentümlichen Gepräge der Erzeugnisse sehen wir nicht den Ausdruck individueller Persönlichkeiten. Denn unzählig sind die Namen derer, die sie hervorbrachten, menschlich unbedeutend und uns mehr oder minder gleichgültig, und doch beweisen diese Werke einen einheitlichen Geist und ein nahezu einheitliches künstlerisches Niveau auch in technischer Beziehung. Es ist, als wenn die Zeit selbst in

dem eng umgrenzten Lande von besonderer Nationalität und besonderen Lebensbedingungen eine Frucht zur Reife gebracht hätte, die nun allerorten in ungeheurem Reichtum eingeerntet würde.

Auch diese Landschaftsmalerei steht natürlich in einem durchgehenden Flusse. Wir können sogar in enger geographischer Lokalisation von den burgundischen Miniaturen, insbesondere den Kalenderbildchen über die Hintergründe von Bildern altniederländischer Schulen und der seit den Breughel stark landschaftlich empfindenden flämischen Malerei die Linie verfolgen. Aber die überindividuelle Note, die Zahl der Bilder, legt ganz besonders eine Betrachtung nahe, die die holländische Landschaft des 17. Jahrhunderts nicht aus der flämisch-italisierenden ableitet, ihrer genetischen Entwicklung und dem Einmünden in die französische Landschaft nachgeht, sondern nach dem inneren Wesen fragt, das ihre Gebilde als einheitliches Band umschlingt. Was eben vielleicht ein konsequentes Übergangsglied war, wird jetzt zur besonderen Erscheinungsform einer Idee, die sich nach vielen Seiten in der Wirklichkeit auswirkt. Den geistigen Urgrund der holländischen Landschaftsmalerei wollen wir hier festzuhalten versuchen.

Zunächst wenden wir uns den Bildern zu, die uns am reinsten die Idee der holländischen Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert darzustellen scheinen, und wählen aus dem Heer der Maler Jan van Goyen als den bezeichnendsten und bekanntesten Vertreter heraus. Wir heben also nicht seine künstlerische Individualität hervor, sondern nehmen ihn lediglich als typischen Vertreter einer Landschaft, deren eigentümlichster Gehalt im Gegenteil durch ein persönliches Hervorragen des Meisters zerstört würde. Dieser Teil bleibt das Fundament auch für die anderen. Dann betrachten wir die Abwandlung des realistischen Vorwurfs zum sentimentalen Gefühlsausdruck, wie sie der eigenartige Jakob van Ruisdael verwirklicht, verfolgen die weitere romantische Zuspitzung in den italisierenden Landschaften Jan Boths, Berghems, um in dem Werke der großen Persönlichkeit Rembrandts einen Gipfel und zugleich die Überwindung des Zeitgeistes festzustellen. Wir gehen dabei nicht von irgendwelchem kulturellen Unterbau und Zeitverhältnissen, sondern von den Objekten selbst, der Welt der Bilder, aus. Die bildende Kunst hat ihre eigene Gesetzlichkeit, und ihrer Erkenntnis kann ein Vordringen von anderen Gebieten her nur schädlich sein. Aus der Betrachtung allein der Objekte in bezug auf die formale Gestaltung muß sich die letzte geistige Deutung ableiten lassen, wozu dann der Blick auf das Menschliche der Künstlerpersönlichkeit und das übrige geistige und kulturelle Leben der Zeit Hilfsmittel hergeben mag.

Die kosmische, naiv realistische Landschaft. Ganz besonders verdienen den Namen einer holländischen Landschaft im engeren

Sinne jene Bilder, die auch gegenständlich genommen das Bezeichnende des holländischen Landes darstellen, die weite, von Kanälen und Flußläufen durchzogene Fläche, auf der man bis zum dunstigen Horizonte in Mühlen, Segeln, Häusern die Anzeichen der regsamen Menschenhand wahrnimmt, und ein riesiger wolkiger Himmel. Als getreuester Maler dieser heimischen Landschaft ist stets Jan van Goyen bezeichnet worden [1]), der sich aus einer Menge von Volksmalern heraushebt, die ähnliche Absichten verfolgen. Mit wenigen Worten ist das auf seinen späteren Bildern fast durchgängig angewandte Schema gezeichnet: Ein Fluß zieht sich breit von den Seiten des Rahmens aus diagonal ins Bild hinein. Seine Ufer sind mannigfach belebt. Auf dem zunächstliegenden erkennen wir Hütten oder Gehöfte unter alten Bäumen, Menschen, Fuhrwerke davor, das entferntere, gegenüberliegende zeigt ebenfalls Siedlungen, die mit Kirchturm und Baumkronen schließlich in der Ferne des Horizontes verschwinden. Der Fluß selbst ist mit Kähnen und Segelschiffen bedeckt, die stufenweise in die Tiefe führen. Auf den Vordergrund zu sammelt sich eine Dunkelheit, die Boot und Menschen beim Fischfang zu dunkler Silhouette vereinigt und dadurch alles andere kräftig zurückdrängt. Darüber aber webt der große niemals klare Himmel, ohne daß sich die Wolken zu bestimmten Formen zusammenballen. In solchen und ähnlich angelegten Bildern tritt das Wesentliche der holländischen Landschaftsmalerei am deutlichsten zutage; von ihnen gehen wir vornehmlich aus, wenn wir nun zusammenfassend die formalen Merkmale bestimmen, deren innerer Zusammenhang uns die Idee der spezifisch holländischen Landschaftsmalerei geben soll. Doch erstreckt sich die Analyse auf eine größere Anzahl von Meistern und Abwandlungen der eben gekennzeichneten Art, von der die folgenden Bestimmungen als zusammenfassende Sätze gelten wollen.

Das zunächst in die Augen Fallende ist die Einheitlichkeit des Tones, der sich vom Luftraume aus auch über alles Körperliche verbreitet. Keines von den gegenständlichen Dingen wird als einzelnes gesehen. Seine Einzelexistenz wird herabgedrückt, wo sie sich aufzeigen könnte: in der Eigen(Lokal-)farbe, im abgrenzenden Umriß, in der plastischen Körperlichkeit. Die Eigenfarbe ist zu einem schwer beschreibbaren Ton gedämpft, der sich zwischen einem warmen Braun und Grün hält. Die Abgrenzung des Gegenstandes erfolgt nicht in Form einer bestimmten, sprechenden Linie, durch die ein jeder tast-

[1]) So von Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen 2. Aufl., 1907, S. 123 u. 129; Wurzbach, Geschichte der holländ. Malerei 1885, S. 153; Friedländer, Von der niederländ. Landschaftsmalerei, Das Museum Bd. 6, S. 46; Neumann, Rembrandt 1902, S. 150 und anderen.

bare Körper isoliert wird, sondern ist ein schummernder Übergang in den Luftraum. Die greifbare Körperlichkeit ist zu Tonwerten optischer Art gewandelt. Schwerlich wird man je eine einheitliche Fläche an Gegenständen wahrnehmen können. Ein wahres Netz von Farbtüpfeln oder -strichen überzieht die neutrale Grundfarbe. Dieser Wille stimmt mit der Wahl des Motivs überein, der strohgedeckten Hütte, der krausen Mannigfaltigkeit des Hausrates, den alten Bäumen und ähnlichem. Das Nebeneinander von unendlich vielen Tüpfeln, die etwa eine Baumkrone ausmachen, stellt nicht die einzelnen Blätter dar, sondern gibt nur das mannigfaltige tonige Relief, das die Summe der Blätter als optischer Eindruck bietet. Das Relief, das eine solche Auflösung des isolierten Körpers hervorbringt, ist nicht tastbar hart, sondern wollig weich, sich verflüchtigend in unendlich reichen Abstufungen.

Der Einzelgegenstand geht in das übergeordnete Ganze des Luftraumes ein, der sich im Unbegrenzten verliert. Dieser wird nicht erst über dem Horizont sichtbar, er schwebt schon über dem Gegenstande, der dem unteren Bildrande zunächst liegt, und drückt seine Eigenheit in Form und Farbe zu Trägern für ein alles durchwebendes Raumleben herab. Das Körperliche nimmt auch rein der Ausdehnung nach überhaupt keinen großen Maßstab im Bilde ein, wird vielmehr ins Winzige gedrängt; das heißt: die Distanz vom Beschauer zum mindest entfernten Punkte des dargestellten Ausschnitts wird so weit genommen, daß keine Gefahr besteht, es könnte ein Gegenstand in plastischem Vollwert aufdringlich werden. Eine Vordergrundsebene, die besondere Bedeutung beanspruchen könnte, gibt es damit nicht. Ohne den Widerstand einer Komposition in der Ebene gleitet das Auge auf der weiten, wenn auch noch so vielfach belebten und gefüllten Horizontalfläche entlang bis in die weiteste Ferne. Das Bild verliert das Gepräge des gegenüberstehenden Objekts. Der Beschauer wird beim Anschauen gleichsam mithineingezogen und sein Blick fährt in ihm herum wie in einer eigenen Welt. So unendlich weit die Erdfläche sich aber auch in den Bildraum hineinerstreckt, sie nimmt nur einen geringen Teil der Bildfläche ein. Der Augenpunkt ist so tief gewählt, daß sie flach daliegt. Außerdem ist sie durch die Vielfältigkeit der Erscheinungen auch farbig-tonig so aufgelöst, daß keinesfalls ihr plastischer Zusammenhang wirksam wird. Der tiefliegende Horizont, bis zu dem wir in ununterbrochenem Verlaufe geführt werden, ist eines der wichtigsten Merkmale dieser Bilder. Was die Bildtafel zum größten Teil füllt, ist der Luftraum. Hier braucht nicht Gegenständliches seiner plastischen Form entkleidet zu werden. Die leichten wandelbaren Gebilde der Atmosphäre kommen der Absicht des Malers entgegen, aber auch die substantiellen Farben, wie Blau und Weiß, die Himmelsgrund

und Wolken isolieren würden, werden vermieden, und frei entwickelt sich in grauen und braunen, lichtdurchstrahlten Wolken ein immaterielles Leben von Tonwerten und Lichtabstufungen.

Wählen wir für diese formalen Bestimmungen einen zusammenfassenden Ausdruck, so scheint uns der allgemeine Begriff k o s m i s c h als Bezeichnung dafür, daß hier stets die Vielheit des Einzelnen vom Ganzen aus gesehen ist, zutreffend zu sein. Das Kosmische ist das Nichtsubjektive. Vom Universum aus gesehen ist der Mensch und seine Welt nur ein Teil unter unendlich vielen und sein Denken nur eine an seinen Organismus geknüpfte Lebensäußerung. Auch rein gegenständlich genommen ist ja der Reichtum des Lebens in den holländischen Landschaftsbildern oft so groß, daß sie die Note der Unübersehbarkeit an sich tragen. Etwa zahllose Schlittschuhläufer und Schlitten auf dem Eise, Bäume, Gerät, Häuser, Dörfer, die sich über weite Ebenen erstrecken, und überall darinnen noch Menschen, die wir in punktartigen Andeutungen bisweilen mehr ahnen als erblicken, oder unzählige Schiffe mit winzigen Figürchen auf weiter Meeresfläche. Aber noch in anderer Weise spricht dieser weite, welthafte Aspekt auch aus dem Einzelnen. Die braungrüne Farbe, die aufgelöste Form, sie stellen die Abgeschlossenheit eines begrenzten Seins in Frage und lassen in den Gegenständen ihr Werden und Vergehen erkennen. Es ist der Prozeß der Zeit in den räumlich-simultanen Bestand hineinverwoben. So werden die Dinge, wenn die Zeit über sie hinweggeht. Staub, Fäulnis, Rost verdrängen die blanke Farbe und zersetzen die glatte Fläche. Sie führen zu dem erwähnten Relief, zu dessen Gunsten die begrenzende Linie weichen muß. Das Stroh, das die Bedachung der Wohnstätte ausmacht, vermodert, das Holz der tragenden Pfosten und Zäune krümmt sich und verrottet. Die Ziegel werden mürbe und bröckeln ab, die Bäume bekommen Runzeln, Knorpeln und werden morsch. In jedes Gebilde der Menschenhand dringt die Natur und macht es verfallen, während sie sich selbst erneut. Zwischen den Rissen und Sprüngen wuchern Pilze, Moos und Gras und ziehen jedes künstliche Menschengebilde in das große ewige Leben des Kosmos. Und selbst die Menschen in ihren wulstigen Kleidern, ihrer verhutzelten Haltung und den plumpen Gesichtern scheinen in diesen rein naturhaften Zusammenhang mit aufgenommen zu sein.

Die Auflösung des objektiv festen Bestandes eines Gegenstandes zu malerisch-toniger Wirkung dürfen wir keinesfalls als einen willkürlichen Akt des schaffenden Subjekts nehmen. Fassen wir die Darstellung des Gegenständlichen selbst näher ins Auge, so erweist sich, daß der Gegenstand trotz seines immateriellen Wesens seine ihm eigene Gestalt beibehält und nach statischen Gesetzen im Raume ruht. Ein Baum

verrät nicht den subjektiven Schwung der Künstlerhand, die ihn nach ihrem Ermessen etwa dem Bildrande angleicht oder mit ihm in dekorativer Weise eine Mittelgruppe einschließt. Er hat seine eigene natürliche Gesetzlichkeit, der der Künstler folgen muß, und unbarmherzig muß ihn der Bildrand mitten hindurchschneiden, wenn die Komposition des Meisters ihn nicht ganz in den Bildraum hineinrückt. Denn zwar besitzt der holländische Maler im höchsten Grade Komposition dergestalt, daß er die Dinge solange zurechtrückt und -schiebt, bis sie das Ansehen der Zufälligkeit verlieren und dem Bildganzen einen formalen Zusammenschluß geben; in bezug auf den Raum aber ist die Bildtafel nur ein Ausschnitt aus dem Freiraum. Er komponiert nicht aus seinem subjektiven Schöpfergeist ein Bild auf die Fläche, sondern überläßt die vereinheitlichende Kraft dem unendlichen Raume, und der Rahmen bezeichnet nur die Grenzen des Ausschnitts. Das Übergeordnete ist der Raum, und die mit Recht gerühmte Komposition der Holländer ist nicht eine Organisation der Bildtafel selbst, sondern eine oft allerdings meisterhafte, bis zur zwingenden Notwendigkeit gehandhabte Anordnung der Dinge, die sich innerhalb des Bildraumes befinden. So schiebt man auf einer Bühne, die sich nach hinten ja auch manchmal ins Unbegrenzte verlieren soll, jedes Requisit solange umher, bis es seinen rechten Platz hat, aber der Bühnenraum ist als übergeordnet gegeben, und mit ihm läßt sich nichts anfangen.

Der Raum, der innerhalb des Bildes Menschen und Dinge umfängt, ist der im Unendlichen sich verflüchtigende Raum. Er tritt in Erscheinung in der Luft, die alles Körperliche umspielt und eine Perspektive herstellt. Es ist also jenes neutrale Substrat dargestellt, das in gleicher Weise die Menschen und leblosen Dinge des Vordergrundes wie der fernsten Ferne umgibt. Ob wir uns im Bilde am Strande des Meeres befinden oder in der weiten Heidelandschaft, in der Dorfstraße oder im Innenraum, es ist immer der eine allumfassende Unendlichkeitsraum, der im Bilde gestaltet ist. Er ruht vollkommen und nur die Dinge bewegen sich in ihm. Mag der Himmel noch so von Wolken überquellen, die Erde von Gestalten wimmeln, alles ist in ihm, der gleichmäßig ruht. Der Mensch ist nicht Schöpfer dieses Raumes, sondern er ist nur geschaffenes Wesen im Raume. Hier drückt sich das Stillebenhafte aus, das in allen Gattungen der holländischen Malerei vorhanden ist; es ist das vollständige Aufgeben der subjektiven Durchdringung des Raumes, die absolute Herrschaft des Kosmos.

Wir nennen den Ausschnitt aus dem unendlichen Raum, den der Holländer darstellt, den objektiven Raum und können sagen, daß dieser Raum in gleicher uninteressierter Weise alles umgibt, was in ihm ist. Nehmen wir auf der Bildtafel einen Baum, der innerhalb dieses Raumes

dargestellt ist, so heißt das: der den wirklichen Baum in allen seinen Teilen umgebende Luftraum steht in keinerlei Wechselbeziehung zu ihm. Er kümmert sich nicht um ihn, hat kein Interesse für ihn, und so fällt auch auf der Bildtafel Gegenstand und Lufthintergrund als »Loch« auseinander. In dieser Beziehungslosigkeit zum Gegenstande in ihm können wir das Wesen des objektiven Raumes als undynamisch oder als uninteressiert kennzeichnen. Der Ausdruck uninteressiert wird uns nicht irre machen, die wir in der holländischen Landschaft nachdrücklich die Verwandtschaft, ja Homogenität des Luftraumes mit allem Körperlichen in ihm festgestellt haben. Aber gerade, weil der Zusammenhang von All und Einzelwesen noch nicht gelöst ist, weil das Einzelne als eine selbstverständliche Inkarnation des Alls erscheint, kann ein Interesse gar nicht statthaben. Das kann erst sein, wenn der Mensch und sein bewußtes Leben in den Vordergrund gerückt ist, wenn jene Bewußtheit erwacht ist, die den Menschen sich selbst wie alles Körperliche als Einzelnes dem All gegenüberstehend sieht. Dann ist er seiner Gefühle und seiner Umgebung bewußt geworden und kann die Natur gewissermaßen von sich abhängig machen, indem er sie zum Ausdruck seiner subjektiven Gefühle benutzt. Diesen Weg wollen wir später verfolgen.

In der spezifisch holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts malt der Holländer das Treiben der Menschen und die einfachen Dinge der alltäglichen Umgebung im Unendlichkeitsraume. Er hat dabei kein sentimentales Gefühl, das das Bewußtsein der menschlichen Kleinheit gegenüber der unabsehbaren Weite hervorbringen könnte. Nichts weist in den Bildern darauf hin. Nur wie ein Kind von sich in der dritten Person redet, so stellt der Künstler sich selbst manchmal im Bilde mit dem Skizzenbuch dar. Er unterscheidet sich keineswegs von seinen Mitmenschen beim Fischen, Eislauf oder anderen ameisenhaft erscheinenden Beschäftigungen. Weitab liegt jeder Gedanke an den Menschen als schöpferischen Intellekt bei diesen winzigen Figürchen, die noch durch schwere wulstige Kleidung, durch einfache Silhouette, die alle selbständige Funktion von Gliedmaßen möglichst unterdrückt, zum Ding herabgedrückt werden. Und auch die Dinge selbst verraten nichts von einer persönlich künstlerischen Durchdringung. In aller Knorpligkeit und Eckigkeit wird alles, wie es im Raume nach statischen Gesetzen ruht, belassen. Die vielästigen Bäume, die Flügel der Windmühlen, die beschornsteinten Dächer, die spitzen Kirchtürme, die Segel mit ihren Wimpeln, sie ragen je nach ihrer Eigengestalt in den Unendlichkeitsraum hinein, jenen Raum, der alles gleichmäßig uninteressiert umgibt, und den der Künstler als gegeben hinnimmt. Wir ziehen die Summe

dieser Feststellungen — Dinge in ruhender Eigengestalt im großen ruhenden Raume — in dem Begriffe eines naiven Realismus. Das Sein der Dinge ist unabhängig vom Bewußtsein des Menschen, es hat eine eigene absolute Wesenheit. Uns bleibt gegenwärtig, wenn wir von Realismus reden, daß die Einzelexistenz des Dinges, das gläubig hingenommen wird, dennoch in einem großen Zusammenhang untergeht, es also zwar nicht als Erzeugnis eines geistigen Subjekts erscheint, wohl aber des gewaltigen Raumes, der es des Eigenwertes beraubt und als Ausdruck eines übergeordneten Lebens des Universums erscheinen läßt. Das ruhende körperliche Sein des Gegenstandes ist ja durch die Luft aufgelöst, zeigt das wollig krause, substanzlose Relief und eine eben so neutrale, immaterielle Farbe. Dadurch hat es eine geheimnisvolle Beziehung zum Unendlichen erhalten. Der Bildner von Werken, die wir hier betrachten, ist deshalb wohl Realist, indem er sich dem Sein unterordnet, sich dem Zwang der Dinge fügt; aber seine Werke beweisen, daß er die einzelnen Objekte doch nicht allein so aufnimmt, wie seine Sinne sie ihm darbieten, daß er also mehr ist als ein bloßer Realist, indem unbewußt dem Bildner ein kosmischer Geist durch ihn wirkt, der seine innere Verbundenheit mit dem Dasein, sein tiefes Wurzeln in der ewig schöpferischen Natur offenbar macht. Der Meister der Naturnachahmung, der geduldige, treue und selbstlose Abbildner der Wirklichkeit dokumentiert unbewußt in dem Erzeugnis seinen Zusammenhang mit der Unendlichkeit. So wird nach dem Vorangegangenen die Formel nicht widerspruchsvoll erscheinen, in der wir die Idee der holländischen Landschaftsmalerei nun kurz zusammenfassen: ein naiver aber kosmisch gerichteter Realismus[1]). —

Diese geistige Haltung erklärt auch die ungeheure Masse von wertvollen Produkten. Sie ist nur möglich durch den tüchtigen Charakter eines ganzen erdhaften Volkes. Die von sich aus die Welt durchdringende große Persönlichkeit ist dabei ausgeschlossen. Sie würde

---

[1]) Von Nutzen kann hier ein vergleichender Hinweis auf das Rembrandtbuch Neumanns sein. Dieser stellt (S. 148) dem Idealisieren des Italieners den Galerieton der Holländer als idealisierendes Moment entgegen. Sich auf die Landschaftsmalerei beziehend betont er, daß hier nicht Gestalten und Einzeldinge gemalt werden, sondern »atmosphärische Mächte und Relationen, in denen die Gestalt in geheimnisvollem Schein des Werdens und Vergehens auftaucht und untertaucht« (S. 187). Bäume und Sträuche, Häuser und Kanäle, ob häßlich oder schön, »sie wollen nichts für sich sein; sie sind das Antlitz, auf dem kosmische und seelische Mächte ihre Stimmungen ausdrücken und spiegeln«. Und ebenfalls schließt er das subjektive Ausdrucksmoment bei unserem Vertreter des naiven kosmischen Realismus aus: »Goyen gibt keine Tonstimmung als Vehikel von seelischen Empfindungen« (S. 149).

den uninteressierten Freiraum nicht als gegeben und allumfassend hinnehmen. In dieser Sprache der Unendlichkeit durch das naturhafte Wesen ist auch die Zeitlosigkeit der Holländer begründet. Es liegt die eigentümliche Erscheinung vor, daß die ungeistigsten Menschen in großartiger Weise eine geistige, immaterielle Wesenheit der Welt zum Ausdruck bringen.

Es gibt nur wenige auf philosophische Begriffe zu bringende Grundeinstellungen des Menschen zur Welt. Immer handelt es sich um das Verhältnis des denkenden Individuums zum Sein des Alls, in das es doch mit eingeschlossen ist. Ist das Sein der Welt wirklich objektiv und wird es uns nur durch die Sinne vermittelt, oder wird es vom Geist erst schöpferisch hervorgebracht. Geist und Materie sind die polaren Gegensätze, die als Ausgangspunkte für das Erkennen genommen mit den Begriffen Idealismus und Realismus bezeichnet werden. Wir verstehen hier unter diesen Bezeichnungen mehr als bloße Formen der Erkenntnis. Wir fassen sie metaphysisch gegründet aus dem Gefühl eines tiefen von allem Erkennen unabhängigen Wesensunterschiedes, das die Richtung des Erkennens erst bestimmt und die Folgerungen bis ins ethisch-religiöse Leben zieht.

Der Mensch, der im Verhältnis zu den Dingen seiner Umwelt in der Bewußtseinlage lebt, daß dieser Baum, diese Hütte unter dem weiten Himmel ihre unerschütterliche Existenz haben und in nichts mit seinem menschlichen Bewußtsein zusammenhängen, er lebt im engen Bereiche, als wenn es so sein müßte und es nichts Selbstverständlicheres gäbe. Die Natur seines Körpers und die Notwendigkeit des Lebens gibt ihm die Richtschnur seines Handelns. Die leiblichen Genüsse sind das Ziel seines Vergnügens. Anders, wenn der Mensch in dem Gefühl lebt, er baut sein Haus, er ordnet sein Leben nach eigenem Willen, er unterfängt sich, selbst die großen Gesetze des Universums als von seinem Erkennen abhängig zu sehen, und in Freiheit unterzieht er sich einem selbst aufgestellten Sittengesetze, das die Herrschaft über die naturhaften Triebe dokumentiert. In den holländischen Werken lebt ein unbedingter Glaube an die mannigfaltigen unser alltägliches Dasein umgebenden Dinge bis zu einer uns erschütternden Hingabe. Ihr Sein, ihr Dasein an und für sich ist dem holländischen Maler genügender Vorwurf zur künstlerischen Gestaltung, und so wird ergriffen, was sich den Augen bietet, das menschliche Porträt, die Landschaft, Architektur, Blumen, Tiere und anderes. Auch das Zufällige wird mit der ganzen Hingabe an seine Existenz gemalt bis auf die Feder, die sich von dem Gefieder eines auf dem Tische liegenden Rebhuhns losgelöst hat, wie sie sanft zur Erde gleitet. Es gibt nichts Wichtiges und Unwichtiges, nichts Notwendiges und

Zufälliges, sondern alles erhält seinen tiefsten Wert dadurch, daß es ist. Das Einzelne ist ja nichts Selbständiges, das sich als Eigenes gegen die andere Welt behauptet, sondern es bringt sich selbst als ein Teilstück des Ganzen dar, es hat den Exponenten der Unendlichkeit an sich. Die baufällige Hütte, die hier auf der weiten Ebene hingelagert liegt, geduckt unter mächtigen alten Bäumen und einem riesigen Wolkenhimmel, von dem ein heller Schein über dem Horizont ihren plumpen Umriß deutlicher hervortreten läßt, mit ungepflegtem Gärtchen, altem Plankenzaun und schiefem Türeingang, das ist nicht allein Wirklichkeitstreue, die hier zum Ausdruck kommt. Da ist aber auch keine subjektive Zutat des Künstlers zu merken. Ein »Außen« gibt den letzten Sinn und die Gestaltungsform. Das Leben des Alls webt in den individuellen Gestaltungen. Das macht, wie wir sahen, die unendliche Weite um sie, das Graugrün und Braun ihrer Farbe, in dem das Einzelne verschwindet, die Unartikuliertheit und wollige Krausheit ihrer Formen. Hier liegt auch der letzte Grund für den Willen des Holländers zum Krausen und Plumpen. Keine selbstherrliche Einbeziehung des Gegenstandes in die menschliche Sphäre, die ihm gern einen einfachen, übersichtlichen Umriß und geschlossene Gestalt geben würde, soll stattfinden. Wie die Einzeldinge sich nicht eigenwillig ablösen, sind wir fernab von der Loslösung eines bewußten Einzelichs, das die Welt zu durchdringen trachtete. Im dumpfen Traum bleibt die Welt befangen. Im Dämmer des Hüttenwirrsals geht auch der Mensch mit unter. Alles verharrt in der Verschwiegenheit und Ungelöstheit eines tief in sich gekehrten Seins, in der Zeitlosigkeit, die dem unbewußten Zustande anhaftet, und redet doch eine ergreifende Sprache dem, der sie zu deuten versteht.

So lebt der holländische Mensch: er ißt und trinkt gut, er folgt den Trieben des Leibes und verfolgt mit klarem Verstande naheliegende, irdische Ziele. Seine Kirchen sind so nüchtern wie seine Religion (die Frauen gehen mit dem Gebetbuch in der einen und der Wärmflasche in der anderen Hand hinein). Wenn er auch mit zäher Energie unter ungeheuren Opfern sein Land dem Meere abgezwungen, es fruchtbar gemacht und bebaut hat, daß wir bis in die weite Ferne in dem Gewirre von Kanälen, Schiffsmasten, Windmühlen, Ansiedlungen den tätigen Menschengeist erkennen, so hat das nicht das Gefühl der Würde und Persönlichkeit des Einzelnen in der Weise erhöht, daß er die realen Bedingungen seiner Natur verleugnet hätte. Schmausereien und Zechgelage bleiben sein liebstes Vergnügen. Er duckt sich unter das All und bleibt im menschlichen Bereiche. Keine hohe Philosophie, keine weltumspannende Dichtung zeugt von einem idealen Streben. Aber sein Leben ist noch tief verankert in der Natur, im Wesen der Dinge. Ob

er ein bewußtes Gefühl seines Zusammenhanges mit dem All gehabt hat, das seinem eigenen triebhaften Leben einen großen Unterton gab? Sicher nicht, denn dann wäre sein Schaffen wohl doch sentimentaler, romantischer geworden. Kein mystisches Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen bezeugt seine Religion. Was er bewußt durchsetzte, war eine rein diesseitige Aufgabe, Gewinn, Sicherheit und Behaglichkeit des bürgerlichen Daseins. Indessen sehen wir bei einem guten Teil der Künstler das naturhafte Wesen in einer mehr elementaren Weise durchbrechen. Sie verbringen ihr Leben in den Schenken, spielen, trinken und raufen wohl auch. Viele Dokumente beweisen, wie oft der Gastwirt zur Begleichung ihrer Schulden Bilder um einen Spottpreis in Zahlung nahm. Dafür wurden sie von den ehrbaren Bürgern weniger geachtet und die Darstellungen des Lebens in den ärmlichen Spelunken weniger bezahlt. Aber die Bilder werden nun ein eigentümliches Zeugnis für die Echtheit und Tiefe auch in diesem Sein. Es sind nicht Oberflächenerscheinungen eines zerrütteten Lebens, es ist ganz wurzelhaft. Die Bilder beweisen das Religiöse auch in diesem Leben. Oder sollten wir weniger berechtigt dazu sein, es Religion zu nennen, wenn der Mensch zwar nicht zu einem Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit vom Unendlichen kommt, wohl aber aus tierhaften Verhältnissen heraus unbewußt mitteilt, daß sein Leben *sub specie aeternitatis* steht? Denn mit zum Ausdruck gebracht hat der holländische Maler die Unendlichkeit als mitschwingende Resonanz immer wieder. Immer hat er sein Haus oder die Hütte klein im unermeßlichen Raum gemalt, und bei dem ausgelassensten Kirmesfest macht das Gebälk des großen Raumes, in dem das Fest stattfindet, die Freude keineswegs mit, sondern verdämmert schwer und uninteressiert im Halbdunkel.

Für den heutigen Betrachter des holländischen Landschaftsbildes bestimmt diese Antinomie den Eindruck, die dumpfe Befangenheit des Menschlichen, die besonders unmittelbar aus dem Figürlichen spricht, und dabei doch die konsequente Objektivation der wimmelnden Kleinheit des Lebens, in dem das Ich verschwindet, unter dem Aspekt des Kosmischen. Wir sehen zwar den einheitlichen, nicht reflektierenden Geist, der den weiten Luftraum und was in ihm ist, als dessen Ausgeburten gewissermaßen als einer Substanz angehörig auffaßte, aber in bewußter Betrachtung müssen wir nun doch die Kleinheit des Menschen mit den Gebilden seiner menschlichen Umwelt im Verhältnis zum übergeordneten Raum dualistisch fassen. Was der Holländer aus seinem naiven Gefühl heraus monistisch erschuf, wird in der Betrachtung des Denkenden Dualismus. Wir sehen als schaffenden Künstler eine unbewußte, dumpfe Menschlichkeit, die instinktiv ihren

eigenen Zustand objektiv werden läßt, indem sie einen übergeordneten Zusammenhang, den Unendlichkeitsraum mitmalt, wir stellen uns einen mit beiden Beinen auf der Erde stehenden, im triebhaften Leben aufgehenden Maler vor, noch außerdem vielleicht Gastwirt oder Krämer, der zugleich das Fragmentarische und Rätselhafte seiner dumpfen Existenz mit darstellt. Gerade die Einfühlung in die auf diesen Bildern dargestellten Menschen, die wohl kaum auf einem Bilde der hier ins Auge gefaßten Gattung fehlen, gibt einen Schlüssel für das geistige Erfassen dieser Malerei. Es kann vor den einfachen Bildern zu einem erschütternden Gefühl werden, zu sehen, wie die Menschen, die doch in ihrem trefflich organisierten, Sicherheit des Lebens gewährenden Lande sind, fischen, zechen, auf der Fähre sitzen als formlose ungegliederte Klumpen, dargestellt wie verloren in der ungeheuren Weite um sie und über ihnen. Die Tätigkeit des Menschen ist eben eine durchaus relative, ameisenhafte. Sie ist niemals eine Handlung, die novellistischen oder historischen Charakter tragen könnte, denn sie würde den Menschen und die Bewältigung der Welt von ihm aus in den Vordergrund rücken und den kosmischen Charakter zerstören[1]). Und wer erinnerte sich nicht der zahlreichen Darstellungen, in denen das Tierische, Animalische des menschlichen Lebens noch unterstrichen wird! Aber der Raum, der sich im Unendlichen verliert, sei es in dem fernen Horizont der Landschaft oder dem Halbdunkel eines Interieurs, er nimmt dem nüchtern und phantasielos wiedergegebenen menschlichen Getriebe das Endgültige: der Mensch ist ein kleines Wesen neben Baum und Tier im großen unbegrenzten Unerforschlichen. Das greift dem Betrachter, der bewußt ist, ans Herz und läßt ihn unsägliche Stimmung in diesen

[1]) Alois Riegl bezeichnet in seinem Aufsatz über das holländische Gruppenporträt (Wiener Jahrbuch 1902, S. 73) wegen der Handlungslosigkeit bei innerem, psychischem Leben das Gruppenporträt als das charakteristischste und kunsthistorisch wichtigste Erzeugnis Hollands! Er kommt dazu, weil für ihn der Vereinheitlichung der Körper im Raume durch die verbindende Luft die seelische Verbindung der Personen durch die aktionslose »Aufmerksamkeit« entspricht, dieser Ausdruck aber nur an der menschlichen Figur Anwendung finden konnte (S. 277). Vielleicht berührt sich die Rieglsche »Aufmerksamkeit« der Figuren mit dem, was wir den Ausdruck des Kosmischen in der Landschaft genannt haben, die wir darum geneigt sind, für das echteste Erzeugnis Hollands zu halten. Wir werden an unsere Antinomie erinnert, wenn Riegl z. B. anläßlich eines Bildes von Th. de Kayser den Widerstreit zwischen der konsequenten Entkörperlichung des plastisch Einzelnen und dem regungslosen Insichverharren der Persönlichkeiten im Bilde empfindet: »Die Entkörperlichung durch Abstreifen der das Haptische stets begleitenden Lokalfarben in unmerklich ineinander überfließende Lichter und Schatten verbindet sich hier mit der erwähnten äußeren Regungslosigkeit und Handlungsscheu zu jenem unsagbaren Stimmungseindruck, der von diesem und ähnlichen Bildern der holländischen Hauptmeister ausgeht« (S. 200).

Darstellungen erleben. Er steigt herab von der hohen Warte des organisierenden Intellekts, der die Welt von sich aus erschaffen will. Er verwandelt sich einfühlend zum Kinde und dumpfen Menschen, er läuft mit gleichen über die weite Eisbahn der Flußfläche, er versetzt sich in das einfach trauliche Leben in den Hütten und kleinen Häusern. Aber dabei will er sich als Kind auf jenem im Abend schummernden Stege, als Bauer, als Reiter, als Fischer bei aller Dumpfheit dieses Lebens ehrfürchtig als ein Teil des Ganzen fühlen, und dieser mitvibrierende Stimmungston macht einen feinen, unendlichen wehmütigen Reiz in der Wirkung dieser Bilder aus. Unbewußtes tiefes Naturgefühl wirkt nun sentimentalisch und versetzt das Innere in einen seltsamen Schwebezustand. Der Holländer ist wie ein kleines Zweiglein, das in seiner Treue unbewußt mit sich selbst seine Stückhaftigkeit mit darstellt, denn wie könnte das Zweiglein sich unterfangen, über den ganzen Baum etwas auszusagen und ihn zu durchdringen, an dem es doch erwachsen ist. Der bewußte Betrachter, der in rastlosem, geistigem Streben jenen Zusammenhang verloren hat, der in sich den letzten Schöpfungsakt verlegt hat, er ist müde seiner Gottherrlichkeit und möchte wohl wieder als Kind in den Schoß der Natur zurück. Das Bewußtsein aber, tierhaft mitzuschwimmen im Strom des Alls, kleiner Teil vom Ganzen zu sein, das gibt den dunklen Unterton, der den ganzen Reiz ausmacht, und das kann ihn ja nicht verlassen, denn wenn er naiv wie der Holländer sie schuf, die Bilder besieht, dann ist die Stimmung in dem ausgeführten Sinne unmöglich. Naiver Realismus, der eine kosmische Sprache redet, ist etwas anderes als bewußtes Erleben dieses naiven, kosmischen Realismus. Der Realismus, gegenständlich gemacht, wird aufgehoben. Deshalb muß der holländische Monismus, die Einheit von All und Einzelwesen dem bewußten Betrachter zum Dualismus werden und zu sentimentalischen Wirkungen führen.

Die sentimentale Landschaft mit realistischen Mitteln. Nachdem wir uns auf Grund der geistigen Ausdeutung einer zusammenfassenden formalen Analyse die Idee der rein holländischen Landschaftsmalerei mit den Begriffen des Kosmischen und Naiv-Realistischen zu vergegenwärtigen versucht haben, und uns diese gegensätzliche Formel auch das wesentliche Merkmal zur Beschreibung der Wirkung der Bilder auf den heutigen Betrachter gegeben hat, wenden wir uns den Abweichungen von der Grundform zu, die für uns den Ausgangspunkt gebildet hat. Dadurch wird jene Idee schärfer hervortreten; dann aber werden wir sehen, wie die konsequente Abweichung uns zu einer anderen geistigen Einstellung hinführt und andere obere Gattungsbegriffe notwendig macht, wenn auch der gemeinsame Zeit-

grund bleibt. Selbst bei dem getreuesten Vertreter der Art, bei Jan van Goyen, werden wir manchmal stutzig. Steigert sich doch die erwähnte Auflösung des Gegenstandes als eines isolierten bis zu einer skizzenhaften, geistreich hinwerfenden Art, die die treue Hingabe an das eckige Naturvorbild vermissen läßt. Geistreichtum ist aber bei der im dumpfen Traum befangenen holländischen Landschaft unmöglich denn er weist auf das Subjekt hin. Schon Fromentin, der Maler und Kunstschriftsteller sprach sich über die subjektiv flüchtige Art Goyens aus. Die Worte, die er dabei anwandte, »zu ungewiß«, »verflüchtigt«, »dunstig und wollig«[1]), widersprechen aber, wie wir gesehen haben, an sich nicht dem gänzlich unsubjektiven Wesen der holländischen Malerei. Sodann tritt die ferne Horizontlinie, die in unserer Analyse eine wichtige Rolle spielte, erst in einer späten Phase seines Schaffens auf, und doch tragen auch die früheren Werke, die in einem größeren körperlichen, diagonal ansteigenden Aufbau ein von Esaias van de Velde übernommenes Erbteil der flämischen Malerei verraten, einen echt holländischen Charakter, und diesem Typus gehört eine Unzahl holländischer Bilder an. Vergegenwärtigen wir uns etwa die Dresdner Landschaft mit dem Ziehbrunnen, wo Bauernhütten zwischen Bäumen, deren Umriß eine krause, dauernd unterbrochene Diagonale von einheitlicher Richtung ausmacht, sich aus mäßiger Entfernung schräg nach vorne schieben, so kann man in dem abgestimmten Wechsel von Hell und Dunkel, der sich bis über die Erdwellen des äußersten Vordergrundes erstreckt, sogar von einer rhythmischen Bewegtheit reden. Aber ferne liegt es uns hier, an einen Gestaltungsrhythmus zu denken, der die Dinge unter ein vom Subjekt aufgestelltes Gesetz zwingt. Dem widerspricht auch schon das Loch des Himmels, der sich schroff dem subjektiven Gestaltungswillen entzieht. Jene Bewegtheit erklärt sich nur aus dem Drange nach Auflösung des plastisch-kompakten Bestandes zu einem immateriellen Hin- und Herweben. Die Hinüberführung aller Dinge ins Krause, das erwähnte wollige Relief, kann in diesen Diagonallandschaften, wo wir in größerer Abgeschlossenheit und Nähe das trauliche Beieinander einer engen Welt des Menschen vorgeführt erhalten, zu besonderer Entfaltung gelangen, wenn auch die Auflösung des Körperlichen folgerichtig zu einer quantitativen Verringerung hinführt und schließlich der absoluten Herrschaft des Luftraumes im Bilde mit der horizontalen Ferne Platz macht. Zu ähnlichen Erwägungen kommen wir vor manchen Bildern von Salomon van Ruisdael, der stets eine Vorliebe für hohe, fast über die ganze Bild-

[1]) Fromentin, *Les maîtres d'autrefois,* Paris 1877, p. 249 f. »*trop incertain, volatil, évaporé, cotonneux*«. Deutsch bei Cassirer 1917, S. 195.

höhe gehende Bäume behält, die sich in seiner frühen Zeit in merkwürdig skelett- und strukturloser Weise winden und krümmen und sehr weiches, wolliges Laub aufweisen. Auch bei abweichenden Einzelheiten im empirischen Bestande werden wir erkennen, wo die Idee der holländischen Landschaftsmalerei in dem von uns ausgeführten Sinne lebendig ist.

Gegen wesentliche Merkmale jedoch wird verstoßen, wenn die Landschaft einen stärker plastischen Aufbau und damit einen linearen Zusammenhang und deutlichere Lokalfarben erhält. Das ist der Fall bei dem Meister, der oft als der Bedeutendste unter den holländischen Landschaftsmalern bezeichnet wird, bei Jakob van Ruisdael. Er repräsentiert in der Mehrzahl seiner Bilder eine Landschaftsform, die wir als selbständig und eigenartig der eigentlich holländischen Landschaft gegenüberstellen müssen. Die Regel ist bei ihm ein ziemlich massiger Aufbau, sei es in bewegten Dünen, in mächtig aufsteigenden Waldhängen und Flußufern oder einem Waldinnern von alten Baumriesen. Schwere, kühle Farben, in denen Dunkelgrün, das sich oft bis ins Schwärzliche vertieft, vorherrscht, geben dem körperlichen Gesamtaufbau plastische Wucht und substantielle Schwere, obschon im einzelnen auch die Zweige und Blätter, der Dünensand mit den Gräsern in ein körniges Relief aufgelöst sind. Es spricht nicht mehr der einheitlich warme, durch alle Einzelgegenstände hindurchleuchtende Ton. Die Lokalfarben, allerdings in ganz gewisser Auswahl und Zusammenstellung, treten stärker hervor. Mit der Körperlichkeit gewinnt die Komposition, der architektonische Aufbau an Bedeutung. Einheitliche Bewegungszüge ziehen die Massen zusammen und lassen die ansteigenden Hügellinien in pathetischem Schwunge etwa in eine imposante Mühle mit ragenden Flügeln oder in ein Schloß auslaufen. Und der Himmel, der nunmehr wesentlich geringeren Bildraum einnimmt, wird vermittels einer grandiosen Wolkengestaltung in die Sphäre des großen plastischen Aufbaus mit hineingezogen. Himmelsraum und Erde ruhen nicht mehr ohne dynamische Beziehung zueinander. Darauf hat Fromentin nachdrücklich hingewiesen, daß im Gegensatz zu anderen holländischen Malern — er nennt Cuyp, van de Velde, Salomon Ruysdael, Isaak Ostade, Goyen, Wynants — wo der Himmel- »ein Loch ins Bild macht«[1]), Ruisdael den Himmel mit der Landschaft zusammenkomponiert und somit eine feste Beziehung zum Rahmen herstellt, und Bode fand jene Bemerkung Fromentins, nach der Ruisdael »jeden Gegenstand in der Landschaft zusammen mit dem korrespondierenden Punkt in der Atmosphäre sieht«, so wichtig, daß er sie in seinem

[1]) Fromentin p. 250.

Ruisdael-Aufsatz wiederholte[1]). Der objektive uninteressierte Raum beginnt sachte in Bewegung zu geraten. Er bleibt nicht mehr das absolut Übergeordnete, in dessen Schoß die Dinge ruhen, der Künstler sucht sich vielmehr seiner zu bemächtigen, er formt den Luftraum, wölbt ihn, durchströmt ihn mit seiner Kraft. Dadurch nimmt er ihm den Charakter des gleichmäßig und unbeteiligt sich bis ins Unendliche Verlierens, und behandelt ihn mehr wie eine wirkliche Decke, wie Fromentin sich ausdrückt[2]). Der Raum entzieht sich nicht mehr der ordnenden Künstlerhand, er wird dynamisch, interessiert. Das räumliche Um-sie-herum tritt in eine Gemeinschaft mit den Dingen ein. Eine wohlerwogene Komposition rückt und schiebt die Dinge nicht mehr im Raume hin und her, sondern umfaßt das Bildganze. Wie selbst bei den in verhältnismäßig geringer Zahl vorhandenen Flachlandschaften mit hohem Himmel der Drang nach subjektiver Bewältigung der ruhenden Erde und des ruhenden Luftraums sich auswirkt, dafür ist die Dresdner Dünenlandschaft, wo sich die ganze Erddecke mit dem Horizont wie unter einem inneren Druck windet und bäumt, und die Bewegung auf die sich türmenden Wolken übergéht, ein bezeichnendes Merkmal. Auch die naturgemäß flachen Seestücke sind stets stürmisch bewegt.

Das bekundet aber eine im inneren Wesen andere Stellung zur Welt wie die oben gekennzeichnete des naiven Gemüts, das gläubig die Dinge hinnimmt, wie sie im verschwiegenen Sein verharren. Es ist nicht mehr die Einstellung des Realisten, der die Einheit der Welt auf seiner Bildtafel einem Außen, dem Unendlichkeitsraum überläßt und nichts an den Dingen von sich aus zugibt. Zwar bleibt das Einzelne hart und eckig, wir brauchen nur an die unnachahmlichen knorpeligen und eigenwilligen Eichen zu denken, und in dieser Hinsicht muß Ruisdael um so mehr als Realist bezeichnet werden, als ja das Weben von Luft und Licht die Gegenstände nicht auflöst, sondern sie härteren körperlichen Bestand behalten. Aber wie er nun den relativ plastischen Bestand bezwingt, ihn sinnvoll abwägt, zusammenfaßt und mit dem Luftraum über ihm zu einer Einheit gestaltet, das beweist, daß dem schöpferischen Geiste des Menschen wieder eine bedeutsamere Rolle zukommt. Trotz des Realismus im einzelnen versucht der Künstler, das Einzelding und den allumfassenden Raum von sich aus als ein Ganzes zu sehen und zu gestalten. Der Mensch ist nicht ein Teilstück des Unendlichen, wie er es in der behandelten Malerei instinktiv bekundet hatte, er tritt dem All bewußt gegenüber. Damit erst wird

[1]) Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen S. 136. Fromentin p. 252.

[2]) p. 251 »*comme le plafond réel*«.

die Schwermut möglich, die Ruisdael allezeit in seinen Bildern ausgedrückt hat. Die einsamen Wälder, die traurigen Dünenwüsten, die weltabgelegenen Gehöfte, sie beweisen, daß Ruisdael die Natur nicht naiv hinnahm sondern sie als Träumer und Dichter betrachtete, in ihr einen Ausdruck für die Melancholie fand, die sein Inneres beherrscht haben muß. In diesen Landschaften ist kein Platz für das regsame Leben und Treiben der Menschen, sie gehören nicht mehr unmittelbar zu der Landschaft, sie werden jetzt erst zur Staffage[1]). Nur etwa der Angler, Hirte, Jäger darf hier weilen, ohne für das sentimentale Gemüt die poetische Illusion zu zerstören. Der Mensch sieht sich nicht als kleines Naturwesen stets miteingeschlossen in die Welt, die Welt ist vom Ich getrennt und objektiv geworden. Der Mensch und Maler ist ihr bewußt gegenübergetreten, und somit kann jetzt die Staffage auch ganz fehlen. Auch die Auswahl der Farben, die Asphalttöne, das graue Gelb, kalte Grün und verhaltene Blau, die in ihrer Eintönigkeit an den einheitlichen Farbton der früher behandelten Landschaften erinnern könnten, gewinnen den Ausdruck einer bestimmten subjektiven Melancholie. Am stärksten tritt die sentimentale Grundeinstellung in den bekannten Ruinenlandschaften zutage. Hier wird eine Kraft des menschlichen Geistes wirksam, die bei der spezifisch holländischen Landschaftsmalerei undenkbar war: die Phantasie. Gewannen in jener die Dinge unmittelbar in ihrem sinnlichen Eindruck, dem immateriellen Ton, der krausen Form für uns eine beredte Sprache vom Vergehen in der Zeit, einen Ausdruck, den aber nur der bewußte Beschauer aus ihnen erwecken konnte, werden sie jetzt vom Maler bewußt als Symbole für die Idee der Vergänglichkeit hingestellt; ihre Gestalt, wie sie unmittelbar sinnlich auf uns wirkt, hat indessen vom kosmischen Geiste verloren, sie trägt nicht den Stempel des auflösenden Werdeprozesses an sich, sie ist härter, fester geworden und hat mehr greifbare Realität. Erst die poetische Idee des Ganzen nimmt den Dingen ihr Materielles und macht sie künstlerisch ausdrucksvoll. Der Eindruck des reflektierenden sentimentalischen Geistes hat wohl zu allen Zeiten die Wirkung der Bilder Ruisdaels auf den Betrachter bestimmt. Goethe faßt ihn ganz als Dichter, Fromentin bringt die Bemerkung, daß »sein Werk den Charakter eines elegischen Gedichtes in einer Unzahl von Gesängen«[2]) habe, und hebt seine stets gegenwärtige Reflexion hervor[3]), Neumann spricht von seinen ergreifenden Poesien[4]),

[1]) Bezeichnend ist, daß er im Gegensatz zu Goyen sich die vereinzelten Figuren von anderen Künstlern in seine Bilder hineinmalen ließ.

[2]) p. 256.

[3]) p. 248.

[4]) S. 147.

Bode beginnt seinen Aufsatz mit der Charakterisierung des einsamen Schwärmers und Melancholikers[1]). Es ist unzweifelhaft, daß hier der Mensch die Natur als Ausdruck seiner Stimmung ansieht und danach gestaltet. Und im Momente dieser Bewußtheit, also der Trennung von Ich und Natur, wird auch das Bildganze in einheitlicher Komposition fester zusammengeschlossen. Himmel und Erde fallen nicht mehr so auseinander wie beim naiven Gemüt, wo sich das Einzelne wohl als Teilstück des Ganzen, also des umgebenden Freiraums darstellte, aber ohne jede dynamische Beziehung zu ihm, der ein ins Unbegrenzte gehendes Loch war. Indessen, komponiert jetzt auch der Künstler Land- und Luftregion einheitlicher zusammen und zieht somit den objektiven Raum in seine subjektive Gestaltungssphäre, so wird diese idealistische Einstellung durch den Realismus im einzelnen bedeutsam eingeschränkt. Obschon der Himmel mit mächtigen bewegten Wolken angefüllt ist, die Dinge bleiben allzu physisch, fest und schwer, als daß eine lebendige Wechselwirkung mit dem Freiräumlichen zwischen und über ihnen zustande käme, die erst vollständig die realistische Hinnahme der Dinge im Raume aufheben würde. Es bleibt ein Realismus, aber zu sentimentalen Ideen nutzbar gemacht. Damit wird ersichtlich, daß bei dieser geistigen Haltung, wo der Anteil so stark auf das schaffende Subjekt übergegangen ist, die eben ausgeführte Art der Landschaftsdarstellung nicht in dem Maße als wertvolles Allgemeingut einer großen Masse angesehen werden kann. Sie steigt und fällt mit der Persönlichkeit des Künstlers. So hat ja auch Ruisdael unter den holländischen Malern stets neben Rembrandt das Interesse der Nachwelt in Anspruch genommen.

Unter dieser Gattung lassen sich sonst etwa Cornelis Vroom, Guilliam Dubois und vor allem Everdingen begreifen, der dauernd in Norwegen malt, wo die Szenerie an sich schön pathetischen Schwung und romantischen Charakter trägt, ohne daß diese Künstler in so ausgesprochener Weise »jene Mischung von Naturwahrheit und Phantasie«, von objektiver Treue des Gegenstandes und subjektiver Komposition zu gefühlsmäßigen und ideellen Zwecken aufweisen, die nach dem Urteil Hofstede de Groots[2]) Ruisdael zum größten Landschaftsmaler Hollands gemacht hat.

Die romantische Landschaft. Gegen Ende des Jahrhunderts wird eine Gattung herrschend, die sich ganz vom bodenwüchsigen Geiste entfernt und ihr Naturvorbild im fernen Italien hat. Die hol-

---

[1]) S. 132.

[2]) Beschreib. und krit. Verzeichnis der Werke holländ. Maler Bd. IV. Vorwort zu Ruisdael.

ländische Malerei mündet jetzt ganz in jene Unterströmung ein, welche schon während ihrer Blütezeit bestanden hat, die italisierende Richtung, mit der wir die Namen Poelenburg, Berchem, Dujardin, vor allem Jan Both verbinden. Der grundlegende Unterschied zwischen aller bisher behandelten und dieser Landschaft liegt in der Farbe. Das Braun der kosmischen Landschaft, die bleiernen Töne Ruisdaels sind strahlend schönen, klaren Farben gewichen. Heben sie sich damit schärfer voneinander ab und isolieren die Einzeldinge schärfer, so sind sie in ihrer Reinheit niemals naturalistische Lokaltöne, sondern zu idealen Farbklängen verbunden. Die Grundtöne sind Goldgelb und ein lichtdurchstrahltes Blau, zu denen rötliche Töne die Ergänzung bilden. Ein warmes Grün und Braun füllt unauffälliger. Wir können es verfolgen, wie in der immer schärfer sich ausprägenden Zusammenstellung rosiger Töne gegen Blau von der bodenständig holländischen Malerei eine durchgehende Linie zur italisierenden Landschaft führt. In Erscheinung tritt das Gelb und Blau in den fernen Hügeln und Bergketten, wo die Erde vom Licht überstrahlt zu werden beginnt und dem Himmel, der vom abendlichen Gelb in zartes Blau übergeht. Die tiefsten Farben sammeln sich gewöhnlich in der Staffage, die in der Mitte des Vordergrundes zu hoher Wirksamkeit gelangt. Hier geben die Gewänder Gelegenheit, ein sattes Blau und Rot gleichmäßig hinzusetzen, das oft die bestimmende Note für das ganze Bild abgibt. Diese Liebe zu schöner ungebrochener Farbe durchkreuzt sich ständig mit dem Willen, alles im Glanze des Lichts erstrahlen zu lassen. So kommt es zu zarten Lichtreflexen, kleinen Spritzern, die besonders an den Rändern einheitlicherer Farbflächen auftreten. Indem sich die anspruchslosen Farben in leuchtende wandeln, ruhen die Gegenstände auch nicht mehr so vollkommen innerhalb des Raumes in sich selbst. In leichter Bewegung neigen sich die Bäume ins Bild hinein, die Waldhänge und fernen Berge, zu mehr oder weniger einheitlichen Flächen zusammengefaßt, zeichnen fließende, wellig bewegte Umrißlinien. Es spricht daraus nicht mehr die urholländische Ehrfurcht vor dem Sein der Dinge. Ein flüchtiger Schwung in der Darstellung stellt ihre Eigenexistenz in Frage. Gewiß war auch in den holländischen Bildern der Gegenstand aufgelöst; er ergab das weiche Relief von mannigfaltigen Abstufungen. Von allen Seiten umgab ihn die Luft des uninteressierten Raumes. Jetzt erhält der Gegenstand durch die stärkere Farbe eine stärkere Abgrenzung, aber er wird flächenhaft dunkel, wenn er dem entgegenstrahlenden Licht Widerstand leistet, oder die Einzelheiten gehen in einem einheitlichen Lichttone, gewöhnlich einem Goldbraun unter. So erhalten die großen Bäume, die das Bild begrenzen oder in ihm hochragen, die Waldhänge, die in sanfter Bewegung hinabgleitenden

Höhenzüge etwas Kulissenhaftes. Eine dekorative Flächenhaftigkeit verdrängt das Weben der Dinge im unendlichen Freiraume. Die Ferne, die hier womöglich noch unentbehrlicher ist, gilt nicht als Wahrzeichen des Kosmos, sondern stellt die subjektive Sehnsucht in der Seele des Malers dar. Die Dinge haben das Insichgekehrte und die alltägliche Farbe verloren und nehmen dafür Tönungen an, mit denen der Mensch ein bestimmtes Gefühl verbindet. Er gibt sich nicht mehr selbstlos an den Gegenstand hin, weil er mit ihm etwas ausdrücken will. Anstatt naiv realistisch verhält er sich sentimentalisch zur Natur. Jetzt will er die Stimmung im Bilde und macht sie zur Hauptsache. Der Mensch zieht das All in seine Sphäre, er anthropomorphisiert es; er findet, daß bestimmte Konstellationen der Natur, Farbe und Licht, gewissen Stimmungen in ihm entsprechen und benutzt die Natur nun, um seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Die eigentlich holländische Landschaft ist Monismus in der Sprache des Alls durch das naive Individuum. Der Maler dieser Landschaft hat sich von der Natur losgelöst und sieht sie bewußt. Ohne sie aber von sich aus nun vollständig zu durchdringen, spricht hier eine Klage über den verlorenen Zusammenhang und ein Suchen nach Sympathiegefühlen in der toten Natur. Während in der holländischen Landschaft das Sein als Ganzes Seele mit einfaßte, sucht jetzt das Bewußtsein, das dem Sein gegenübergetreten ist, Seelisches in ihm. Sprach in der kosmischen Malerei die Idee der ewig wandelnden Zeit ohne Absicht des Künstlers unmittelbar sinnlich aus dem Gegenstande, machte Ruisdael den Gegenstand, obgleich objektiver in der Form, zum Symbol für die poetische Idee der Vergänglichkeit, so hat jetzt die bei dem Bildner herrschende sentimentale Grundeinstellung auch die Farbe und Form der Gegenstände danach gewandelt, und in der Melodie der fernen Bergkette, den strahlenden Farben des Abends, fühlen wir einen musikalisch romantischen Geist als die Grundnote des ganzen Bildes. In der italienischen Landschaft des Holländers wird er sofort fühlbar. Es ist nicht dargestellt, was der Gestaltende ist, was unmittelbar aus ihm hervorgehen kann, sondern was er sein möchte, wonach er Verlangen hat. So schön die Gegenwart erscheint, die er erschafft, die Ferne ist alles. Sehnsucht ist das Lied dieser Landschaft, Sehnsucht nach Schönheit, Freude, Licht. Trunken ist das Auge vom golden herabsinkenden Abend, in dem die fernen Berge verblauen. Die immergrünen Bäume stehen in der unendlich klaren fremden Luft wie gemeißelt da; hohe Felswände streben himmelan, ihre Gipfel ruhen im warmen Licht; Waldgründe verdämmern, Büsche und Blätter schwimmen in einem warmen goldbraunen Ton, nur einzelne Zweige und Blätter glühen tief auf in den letzten Strahlen der Abendsonne. Friedlich ziehen mit der Herde

Hirt und Hirtin im bunten, lebensfrohen Gewande dahin, beschattet von den Ruinen alter mächtiger Bauwerke, die in das Herz ahnungsvoll einen Traum von Größe und Heldentum senken.

Die Hütte mit ihrem grauen Wirrsal versinkt. Aus der Welt des Alltags, der engen krausen, dem Dämmer der verräucherten lärmerfüllten Schenke ist mächtig und feurig die Sehnsucht nach Klarheit und Heiterkeit aufgestiegen. Italien, das Land altvergangener Herrlichkeit mit einer wärmeren Sonne und wohlgeformten Menschen, wird das Ziel, an das die Sehnsucht sich klammert. Aber die Maler haben nicht Italien, sie haben nur eine Provinz ihrer nordischen Seele gemalt. Sie können nicht mehr in dem existenzhaften naiven Zustande ihrer engen Welt verharren. Sie wollen nicht mehr die verhutzelten Menschen mit den grotesken Gesichtern und dem naturhaften Gebaren. Die Kraft, die sie zu Propheten eines wahrhaft kosmischen Naturgefühls machte, ist erloschen. Die Dinge, die im selbstverständlichen Grau, umwoben von der Weite des grauen Himmels zu großartigen Symbolen geworden waren, jetzt noch so darzustellen, erscheint nüchtern und ohne Sinn. Es müssen verwandte Gefühle in ihrer Seele anklingen, deshalb wählen sie mit Vorliebe den frühen Morgen oder den Abend mit ihren eigenartigen Farbstimmungen, die nur für Augenblicke einen überirdischen Glanz über dieses Dasein ausgießen. Und so scheint bei aller Schönheit auch diese Landschaftsmalerei den Todeskeim in sich zu tragen. Diese Sehnsucht, diese Sentimentalität führt immer weiter ab von dem lebendigen Erfassen der Natur. Es ist ja kein Abend, kein Morgen, den sie darstellt, sondern die Freude an dem Abend, an dem Morgen. Und die Reflexion schnürt schließlich alle Quellen der Natur ab. Wir beobachteten schon Flächenhaftigkeit und Dekoration. Und es muß notwendigerweise so sein. Denn eine allzugroße Treue und Hingebung an den Gegenstand in kosmischer Gleichgültigkeit im objektiven Raume würde sich nicht mit dem romantisch sehnsüchtigen Charakter vereinigen lassen. Eine allzunahe Wirklichkeit zerstörte den Traum. Nicht Natur, sondern Spiegelungen in der Seele des Menschen sollen wir erhalten.

Bei alledem wollen wir nicht außer acht lassen, daß auch die italisierende romantische Richtung sich auf dem Unterbau der naiv realistischen holländischen Malerei erhebt. Diesen Malern allen fehlt doch der hohe Schwung und der römische Geist eines Claude Lorrain, der sich formal in einem gewaltigeren architektonischen Aufbau im ganzen Bilde, einer größeren Verwendung der Architektur selbst mit ihren feierlichen Geraden, einer größeren Zusammenfassung zu einheitlichen, sich genau die Wage haltenden Massen zeigt. Eine Reihe von Bildern können wir geradezu als Zwischenstufen zwischen der naiven und roman-

tischen Einstellung bezeichnen, indem nur von beiden Seiten her ihr Geist vollständig zu erfassen ist.

So beginnt sich bei Cuyp — um hier an einzelnen Beispielen die Meinung zu erläutern — trotz der Landschaften mit riesigem unbeteiligten Luftraum und tonig-welliger Auflösung einer ganz flachen Dünenformation (Berlin), der blonde Luftton so zu steigern, daß er ein besonderes Gefühl auszudrücken scheint. Fromentin kam der »ewige Goldton« verräterisch vor, »an den man nicht so recht glaubt an der Maas oder Zuidersee«[1]). Ein subjektiver Schwung, etwa in dem Bergabhang des »Morgens« (Rotterdam), der kunstvoll aufgefangen wird, überhaupt ein freieres Schalten mit der Natur gibt auch der Komposition ein verändertes Gepräge. Der lineare Zusammenhang wird stärker, die Auswägung der Flächen ausgeglichener, dafür büßen die Gegenstände an Räumlichkeit ein, und der langsamen Hineinführung in den Bildraum wird nicht mehr das Hauptinteresse zugewandt. So prallt der Blick in manchen Stadtansichten (Ansicht von Dordrecht in Amsterdam und Leipzig) auf eine Häuserreihe in annähernd einer Bildebene und der Blick in die Ferne wird versagt. Wundervolle Lichtveranstaltungen nehmen den Dingen ihre kosmische Selbstverständlichkeit; Städte werden von Licht überflutet, sodaß nur einzelne Bergkuppen und Gebäude aufblitzen (Breslau); die Abendlandschaft im Buckingham Palace, in der ein welliges, sonnig überstrahltes Gelände sich in einen Waldgrund mit zarten Reflexen verliert, ist auch in der Staffage ganz italisierend romantisch. Einen ähnlichen Übergang zeigt für die systematische Einordnung Adriaen van de Velde. Selbst eine kompositionell so echt holländische Landschaft wie das Casseler Strandbild tut sich in zierlicher Staffage mit einem stark sentimentalen Fischer im Vordergrunde und heiteren leuchtenden Farben vor uns auf. So steht es mit der Farbe auf fast allen seinen Bildern. Bode findet mit treffendem Ausdruck etwas Sonntägliches in ihnen, während die spezifisch holländischen Landschaften durchaus den Alltag (dafür in unsagbarer Vertiefung) malen. Die klare Weidelandschaft in Leipzig, die Farm in Berlin und viele andere haben diesen Ausdruck. Daneben drängt sich das Figürliche, das van de Velde mit Meisterschaft beherrscht, in den Vordergrund und entwickelt sich bis zur Genreszene (Schäferszene in Leipzig). So malt er sich selbst als Gutsherrn mit seiner Familie in die Landschaft, oder setzt sich sehr ostentativ als Zeichner hinein, wodurch dann das zeitlos Kosmische der Landschaft unmöglich wird. Wir sind nicht erstaunt, bei ihm neben der holländischen Flachlandschaft den pompösen Aufbau römischer Ruinen zu finden (Dresden).

[1]) Übersetzung S. 195.

Noch ein dritter Maler läßt sich hier anführen, der bezeichnenderweise ebenfalls die Staffagelandschaft gepflegt hat, Philips Wouverman. Er nimmt bewegtes menschliches Treiben, Jagdepisoden, Überfälle, Reitergefechte zum Thema seiner Bilder und spitzt es novellistisch zu. Besonders fesselt ihn die vornehme Gesellschaft, die er im Vorbeireisen an dem wüsten Hause des Scharfrichters (Dresden), in feindlichem Zusammentreffen mit Räubern, freundlichem mit Feldarbeitern, vor der Schmiede und Schenke oft zu ärmlichen mehr naturhaften Verhältnissen bewußt in Gegensatz stellt. Dieses Interesse für den Menschen wirkt sofort auf die Behandlung der Landschaft zurück. Der Horizont geht, soweit er überhaupt zu sehen ist, mit flüchtig bewegten Höhen, in einen von Wolken reich belebten Himmel über, gewöhnlich aber steigt eine riesige Wolke über dem Horizonte auf und verwischt in ihrem Zuge den Gegensatz Himmel und ruhende Erde vollständig. Diese Tatsache ist auch bei den einfachen ländlichen Darstellungen das Merkmal eines nicht mehr naiv realistischen Sinnes, ohne daß sich indessen mit der Art, wie Pferde und Menschen hier gegen den düsteren Himmel gestellt, schwanke Stege mit einsamen Gestalten über dunkle Gewässer geführt sind, eine weniger tiefe und geheimnisvolle Wirkung verbände. Seine Farben sind emailleartig (sehr zart z. B. in der Frühlingslandschaft in Kassel). Zu sprühenden Druckern und Spritzern gibt die reiche oder kriegerische Kleidung reichlich Gelegenheit. Besonders auch stellt ihn die Vereinigung rosiger und blauer Töne in die Mitte zwischen der bodenständig holländischen und italisierenden Malerei.

Abschweifung. Stellen wir überhaupt einmal der von uns behandelten Landschaft die Landschaft des 18. und 19. Jahrhunderts gegenüber, so findet sich gerade von Wouverman mit seiner novellistischen Vorführung menschlich geselliger Verhältnisse Gelegenheit nach Frankreich überzuspringen, wo die Landschaft des 18. Jahrhunderts ihre eigenste Ausgestaltung erhält. Licht und Luft bleiben, aber die subjektive Note setzt in einem willkürlichen Schalten mit dem Gegenständlichen mit allem Nachdruck ein. Die Bäume erhalten elegante Kurven, schmiegen sich dem Bildrande an, und fassen schmiegsam menschliche Szenen ein. Gewiß werden sie auch hier vom Bildrande durchschnitten, aber man nimmt sie gar nicht mehr ernsthaft als objektive Körper, sondern als dunkle Kulissen, die die Menschen des Mittelgrundes gefälliger und abschließender umrahmen als das harte Viereck des Rahmens. Bei Watteau sind solche Kulissen zu bloßen Funktionen innerhalb des Helldunkelwechsels geworden. — Der Mensch und seine Welt tritt ganz und gar in den Vordergrund, und von der Landschaft wird die dämmernde Abendröte oder blaue Ferne nur als Ausdrucks-

mittel seines Gefühls benutzt. Wir sind ganz in den Gefühlen, die von der Reflexion aus in den konventionellen Verhältnissen des Menschen unter Menschen entstehen, Ironie, Satire, Sentiment, Koketterie, wir befinden uns in vornehmer Gesellschaft im Park oder auf dem Lande, wo die Ähnlichkeit der höfisch freien Sitte mit der naiven Freiheit des Schäfers zu den reizendsten sentimentalen Szenen Anlaß gibt. Die naive Ehrfurcht vor der Natur ist jedoch damit verloren gegangen. Die zunehmende Subjektivität hat wichtige Folgen für die Füllung der Bildtafel. Man fühlt, an jeder Stelle soll die leichte Hand des Künsters spürbar bleiben. Der uninteressierte Luftraum mit dem Dualismus Körper und Raum, Himmel und Erde wird möglichst ausgetilgt, die Horizontale der Ferne ist fast vollständig geschwunden. Dunkle oder in einheitlichem Halbton gehaltene Laubmassen füllen, wie schon angedeutet, die Ränder der Bilder, und das Dunkel erhält die Aufgabe, die auf die Mitte konzentrierte Hauptsache der Darstellung sich aus ihm wirksam herauslösen zu lassen. So kommt ein geschlossenes Ganzes zustande. Dasselbe Bestreben hat auch zum vollständigen Fortlassen der unbeteiligten Ecken, zum Oval geführt.

Um die Wende zum 19. Jahrhundert entwickelt sich in Deutschland eine Landschaft, die manches mit der von uns als romantisch bezeichneten Landschaft gemeinsam hat: die Sehnsucht nach Italien, das Begehren nach tiefen, goldenen Farben und der wehmutsvollen, ahnungsreichen blauen Ferne. Hier erst ist zum Nachteil der Malerei die Reflexion, die Bewußtheit, die wir dort schon hervorhoben, zur Herrschaft gelangt. Die unmittelbar vorliegende Natur genügt nicht mehr, weil man nach einem inneren Idealreich sucht. Die Mutter dieser Landschaft ist die romantische Literatur (Tieck, Novalis), sogar Ästhetik (Friedrich Schlegel), Philosophie (Schelling) und Naturwissenschaft scheinen nicht unbeteiligt an ihr. Vergleichen wir aber einmal zwei Landschaften ähnlichen Gegenstandes wie das Kloster von Verboom aus dem 17. Jahrhundert mit dem bekannten Klostergarten Oliviers, beide in Leipzig, so wird uns bei aller Ähnlichkeit der Farbe und damit wohl des ersten Eindrucks doch bald der Abstand klar werden. Dort besteht eine Verwandtschaft, ein Zusammenhang aller Teile, der die Welt auf der Bildtafel zu einem abgeschlossenen geordneten Ganzen macht, hier aber trägt bei aller religiösen Innigkeit das Bild doch nur den Charakter des Ausschnitts, und die Teile entbehren formal des organischen Zusammenhangs. Nicht die Befähigung beider Meister, sondern die anderthalb Jahrhunderte, die zwischen ihnen liegen, bedingen diesen wesentlichen Unterschied. Einer flüchtigen Beobachtung könnte es scheinen, als stellte überhaupt das 19. Jahrhundert, soweit es nicht Nachahmung ist, in mancher Beziehung

einen Rückgang auf das 17. dar. Das Bild schneidet wieder aus der Wirklichkeit aus und die Dinge ruhen im Raume; auch die Horizontale erscheint wieder, wir haben einen Realismus. Nun aber ist all das verflogen, was wir mit dem Ausdruck kosmisch bezeichneten: die gehaltene Farbe, die jedes Ding in tiefe Beziehung zu dem Ganzen des unendlichen, umgebenden Raumes brachte, das Abgewogene der Komposition, die eine kleine Welt auf der Tafel ausbreitete. Die Dinge werden sowohl farblich wie auch körperlich isoliert, der Himmel wird blau, die Wolken weiß, die Bäume grün, die Dächer rot; der Ausschnitt zeigt eine Zufälligkeit, die eine Harmonie der Teile vermissen läßt, und beweist, daß es dem Menschen nicht mehr gegeben ist, seine Welt und sich darin als ein geschlossenes Ganzes zu empfinden.

Die Auflösung des Gegenständlichen im Bilde während des letzten Drittels des Jahrhunderts, dieser Impressionismus ist von dem sogenannten Impressionismus der Holländer weit entfernt. Licht und Luft gibt es hier genug, aber es ist gleichgültig, ob diese an einem die Bildfläche bedeckenden plastischen Gegenstand oder einer weiten Horizontallandschaft gezeigt werden. Nicht der Unendlichkeitsraum, sondern das subjektive Bewußtsein des Malers löst die Körperlichkeit der Dinge zu ungebrochenen Farbflecken auf. Das Wesen des großen Raumes, als dessen Ausgeburt in Holland alles einzelne erschien, ist nicht mehr gestaltet; statt des kosmischen, haben wir einen materialistischen Realismus. Der Künstler schafft nicht mehr in dem tiefen Glauben an das Sein der Welt, sondern bildet seine subjektiven Sinneseindrücke ab.

Die expressive Landschaft. Haben wir die behandelten Landschaftsgattungen als Ausdruck überpersönlicher Ideen genommen, von denen mit Ausnahme Ruisdaels der Künstler nur als Träger erschien, der uns erst in zweiter Linie interessierte, so bedeutet die Form, die wir jetzt den übrigen gegenüberstellen, die Kundgebung einer Persönlichkeit, die das, was aus dem Zeitgeiste heraus entstanden ist, weit hinter sich läßt. Allein einem Rembrandt war es möglich, in dem Holland des 17. Jahrhunderts unter den leidenschaftsfremden Landschaften eine Form zu finden, in der sich persönlich-seelisches Leben ausdrücken konnte. Es gibt keine Schule der expressiven Landschaft. Nur soweit einige Maler wie Aeart de Gelder ganz in die Fußtapfen des großen Meisters getreten sind, haben sie Ähnliches hervorgebracht. Niemals war die Idee der Rembrandtschen Landschaft in mehreren der Zeit wirksam.

Wenn indessen auch diese Landschaft, die wir unter dem Namen der expressiven Landschaft zusammenfassen, nur durch den Namen Rembrandt belegt ist, so wollen wir sie keinesfalls mit seiner Landschaftsmalerei gleichsetzen. Rembrandt war echter Holländer und so

ist auch ein gut Stück urholländischen Geistes in seinem Landschaftswerk vorhanden. Dies zeigt sich vor allem in seinen Radierungen, dann in den Handzeichnungen und zum Teil auch in einigen vorzugsweise späten Landschaftsgemälden. Aber das Wesentliche seiner gemalten Landschaft, das wir hier in systematischer Zuspitzung herausarbeiten wollen, ist doch ein anderes. Wir haben dabei die Landschaft mit dem barmherzigen Samariter, Krakau, die Landschaft mit dem Obelisken, Boston, die Berglandschaft mit den Ruinen, Braunschweig, die Londoner Landschaft, Wallace-Collection, die Landschaft mit der Zugbrücke, Madrid, die Landschaft mit der Brücke, Oldenburg, die Landschaft mit der Eiche, Berlin Sammlung Kappel, die Mühle, Philadelphia, vor Augen. Eine begriffliche Beschreibung ist schwer, und es ist bezeichnend, daß fast alle Versuche dazu in eine dichterisch intuitive Einfühlung übergegangen sind. Die Starrheit, die den exakten Begriffen einer rein sachlichen Beschreibung anhaftet, verhindert ein Verständlichmachen dieser Landschaft, deren Wesen in einer immateriellen Bewegtheit besteht. Das Gegenständliche hat seine Objektivität zugunsten einer Helldunkelfunktion aufgeben müssen. Große Schatten- und Lichtmassen wechseln miteinander, formen sich hier zu sturmbewegten Bäumen, hügeligen Aufbauten, phantastischen Brücken und Gebäuden und mächtigen schweren Wolkenmassen, blitzen dort zu Menschen, Baumkronen, Architekturen auf, ebenso flüchtig geformt oder als Durchblicke durch die Wolken. Der Horizont wird höher gelegt, aber wir können gar nicht mehr von einem Horizont im Sinne der holländischen Malerei als Wahrzeichen der ruhenden Erde unter dem unendlichen Luftraum reden, der Horizont entsteht nur als Grenze zwischen einer wirksamen Licht- und Schattenmasse. Damit ist die Gestaltung des objektiven Raumes, des freien unendlichen Außenraumes als wesentliches Ziel aufgegeben. Denn der Freiraum ruht, und die Dinge ruhen in ihm. Hier aber bekommen wir den Raum nicht mehr als einen festen, gewissermaßen in Außenansicht, durch Luft- und Linearperspektive vermittelt, sondern sind in einer räumlichen Dynamik mitten drin und erleben ihr Hin- und Herweben. Die Hauptaufgabe Rembrandts war nicht die Steigerung der Tiefenwirkung des Freiraums zwischen dem Körperlichen[1]), sondern die Verräumlichung auch des Körperlichen zu dynamischer Wirkung. Doch soll auf das Wort Raum gar kein besonderer Wert gelegt werden. Worauf es ankommt, ist die Auflösung der ruhenden Außenexistenz in Wechselbeziehung und Kräftespiel. Die Luft, die wie ein Medium die Dinge umspielte, wird nun auf eine mit ihnen gleichwertige Stufe erhoben. Wie anders also,

---

[1]) So sagt Riegl, Das holländ. Gruppenporträt Jahrb. 1902, S. 205.

als bei der im eigentlichen Sinne holländischen Malerei, wo uns die Einheitlichkeit der Substanz des Luftraums und des Körperlichen in ihm aufstieß, aber im Verhältnis des kleinen Erzeugnisses zum großen gebärenden All, wo der Mensch im Bilde wie der Maler als in naiver Abhängigkeit erschien! Jetzt ist der Unendlichkeitsraum nicht mehr das allem unbedingt Übergeordnete. Er ist gleichermaßen abhängig vom Schöpfergeist des Künstlers wie das in ihm dargestellte körperliche Wesen und wird ein gleichwertiges Beziehungselement zu ihm. Vom naiven Realismus kann jetzt keine Rede mehr sein, es ist ein vollkommenes, schöpferisches Durchdringen der Welt vom Subjekt her: Idealismus.

In der kosmischen und zugleich naiv realistischen Landschaftsmalerei zeigte sich der Mensch als hineingestellt in einen allumfassenden Zusammenhang der Wirklichkeit, in dessen Notwendigkeit er ganz aufging, gegen den er keine selbständige Eigenart behaupten konnte, sodaß er ganz der eigenen individuellen Wesenheit verlustig ging. Einzelseele war ein kleines Teilstück der Allnatur. Ich und Welt war eine Einheit, die der Maler in eigentümlicher Weise darstellte, ohne sich ihrer bewußt zu sein; noch hatte das bewußte Einzelich sich nicht vom substantiellen Urgrund aller Dinge losgelöst. Hier bei Rembrandt scheint der Gegensatz zwischen Ich und Welt ebenfalls, aber in ganz anderer Weise ausgelöscht zu sein. Hier ist die Welt ganz in das Ich hineinversetzt und erscheint nur als Ausstrahlung der schöpferischen Persönlichkeit. In der Art und Weise, wie die Dinge in bezug auf Farbe und Form souverän behandelt sind, beweisen die Bilder einen Idealismus, der genau so konsequent ist wie der philosophische, den ein bewußter Geist in literarischer Tätigkeit zum System formt. Es ist nicht anzunehmen, daß Rembrandt eine solche Bewußtheit besaß, die die begriffliche Form der Worte vom Intellekt verlangt. Er war Holländer mit der fast animalischen tiefen Naturverbundenheit, aber die Sprache seines Pinsels verkündet eine alles bezwingende Schöpferherrlichkeit. Es gibt kein in sich ruhendes Sein mehr im Bilde, das treu hingenommen wird, wie der Baum, die Hütte unter dem ewigen Firmament. In flutender Dynamik wird auch das Körperliche als gegenüberstehendes Sein aufgelöst zu Ausstrahlungen der erregten Künstlerseele. Das ist jetzt das Ungeheure, das Neue, das die gemalte Landschaft Rembrandts in bezug auf die Stellung des Menschen zur Welt als absoluten Gegenpol zu aller anderen holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts erscheinen läßt: die unabsehbare Ferne, mit Gebirgen, Flüssen, Bäumen und Gebäuden steht nicht mehr für sich da, sondern wird Ausdrucksform für die Stimmung des Künstlers. Er wählt, um einer Erregung in seinem Innern Sprache

zu verleihen, eine Landschaft, vielleicht im Anschluß an die Natur, ruft Phantasie und Erinnerung zu Hilfe, komponiert um, baut auf und entkleidet sie ganz ihrer realen Substantialität, bis allein die seelische Bewegung in ihr schwingt. Wohl war auch die Landschaft des naiven Holländers ausdrucksvoll, aber sie hatte nur einen unsagbaren und ganz unpersönlichen Ausdruck: den des Kosmischen, der dumpfen Befangenheit des Einzelnen im Schoße des Unermeßlichen. Jetzt glauben wir eine ganze Skala von tragischen Gefühlen und seelischen Erlebnissen Rembrandts aus seinen Landschaften herauszulesen[1]).

Das formale Mittel aber, das diese polare Umschaltung erkennen läßt, ist die Umwandlung des objektiven uninteressierten Tiefenraumes in die subjektive dynamische Raumfunktion. Es hat den Anschein, als wenn die Schöpferkraft des Künstlers es nicht ertrüge, den Tiefenraum in seiner gleichmäßig ruhenden Form darzustellen, weil er dann in dem weit über den Horizont ins Grenzenlose sich erstreckenden Freiraum eine Wirklichkeit anerkennen müßte, die sich seiner alles mit Ausdruck durchdringenden Hand entzöge. Er hebt deshalb die Wirkung des objektiven Raumes auf, indem er durch Hell und Dunkel jene Wechselwirkung von Kräften herstellt. Jetzt wird in den sich ergebenden Beziehungen jedes Ding des objektiven Seinscharakters entkleidet; es spricht nicht mehr durch sich, es hat nicht mehr Bestand außerhalb des Bewußtseins des Menschen, es wird zum Mittel, mit dem sich hier der Künstler ausdrückt. Die Erlebnisse seines Ich sind das erste, und jedes Ding muß es sich gefallen lassen, in diesem seelischen Strom mit fortgerissen zu werden, ebenso wie der objektive Raum nicht mehr als reale Wesenheit anerkannt werden kann.

In dem Bestreben, diese Bilder wissenschaftlich zu analysieren, kommen wir zu der Einsicht, daß räumliche Begriffe nicht genügen, obgleich das Bild in räumlich simultanem Bestande vor uns steht. Das Gegeneinanderwirken von Kräften, das Funktionelle (im Tätigkeits-, nicht im mathematischen Sinne) zwingt dazu, den Zeitbegriff einzuführen. Wenn wir den für Rembrandt gebräuchlichen Ausdruck des Helldunkels daraufhin ansehen, so wird ersichtlich, daß mit ihm nicht

[1]) Eisler schließt sein Buch über »Rembrandt als Landschafter« (München 1918) mit den zusammenfassenden Sätzen: »Ihm, dem Umfassenden, ist die Natur nicht alles, und er kommt vom Menschen zu ihr: beides unterscheidet ihn von allen übrigen Landschaftern seiner Heimat. Er läßt das Menschliche, die Stimmung der Figuren und das Eigene offen ins Naturbild ein, bis die Mischung vollkommen ist. Eine reiche, inwendige und unabhängige, durchaus persönliche Welt ist da und wählt nach ihrem leidenschaftlichen Ermessen die verschiedensten Mittel und Gegenstände, — darunter auch die Landschaft — um sich in ihnen ausdrucksvoll darzustellen.«

allein das Dunkel gemeint ist, das neben einem Hell steht, sondern die Dynamik, die durch das hervorquellende Licht zu den zurückströmenden Schattenmassen erzeugt wird. Der Sinn des Begriffs liegt nicht in der Bezeichnung zweier objektiver Tatbestände, sondern der Funktion zwischen beiden. Sowie wir aber den objektiven Bestand in zeitlichen Verlauf, dynamisches Wirken auflösen, können die Begriffe nicht unmittelbar auf das Objekt gehen sondern auf die Verhaltungsweise des schaffenden Künstlers oder das Nacherleben des Beschauers; stets bleiben sie im Zusammenhang mit einem lebendigen Sichauswirken der Menschenseele und verlieren dafür von der Schärfe, die Objekte in allgemeingültiger Weise zu fassen. Diesen Vorteil und Nachteil hat es, wenn wir solche Gestaltung mit rhythmisch bezeichnen. Wohl ist damit klargestellt, daß eine subjektive Bewältigung der Welt vorliegt, daß die Dinge nicht ihr Eigenleben im Raume führen, sondern in einer gesetzmäßigen Abhängigkeit vom Künstlergeiste stehen. Denn das Rhythmische, also durchaus eine innere Beziehung aller Teile, könnte nichts Uninteressiertes im Bilde dulden. Aber schwerlich können in dem Verhältnis dieses dunklen Baumes zu hellen Wolken dieses lichten Erdstreifens zur dunklen Bergwand dynamisch ausgeglichene, rhythmische Beziehungen objektiv festgestellt werden. Sie müssen vom Beschauer erlebt, nachvollzogen werden. Und niemand kann sich vor einer der bezeichneten Landschaften Rembrandts dem Zwange entziehen, die lichten Stellen als flutend, brausend, die dunklen Schattenmassen im Kampf damit zu empfinden, in den Halbschatten ein dauernd bewegtes, lösendes und verbindendes Leben und Weben zu spüren, und die Dinge, an denen es sich auswirkt, die sturmbewegten Bäume mit den kugelig zusammengeballten Kronen, die Brücken und Türme, das wellige Erdreich und die schwärzlichen Wolkenbildungen erst in zweiter Linie als Träger jener Bewegtheit von rein geistigem, persönlichen Ausdruck anzuerkennen.

Der Raum- und Zeitbegriff, mit dem wir die Grundformen unseres sinnlichen Aufnahmevermögens bezeichnen, er ist auf die Bilder Rembrandts im Gegensatz zu den übrigen holländischen Landschaften so grundverschieden anzuwenden, daß wir wohl im Gegensatz zu jenem naiven Realismus auf einen transzendentalen Idealismus hinweisen können. Wurden in der spezifisch holländischen Malerei die Dinge in ihrem Eindruck für uns zu Symbolen des zeitlichen Prozesses, der Vergänglichkeit, machte sie bei Ruisdael die poetische Idee der Komposition dazu, so ist jetzt die Zeit als künstlerischer Faktor unmittelbar mit der Erschaffung und Aufnahme des Bildes verwoben. War sie erst Gegenstand der Formung, ist sie jetzt selbst Mittel der Formung. Ebenso geschieht es mit dem Raum. War er

erst als objektiver Raum Gegenstand der Darstellung, so drückt sich jetzt der Künstler mit räumlichen Funktionen aus, in deren Dynamik wir uns mitten hinein versetzen müssen. So nimmt der transzendentale Idealist Raum und Zeit nicht als metaphysische Realität, als feste Formen, in denen alles Leben und Sein sich abspielt, sondern faßt sie als Funktionen, mittels deren der Gegenstand erst entsteht. Was er als Gegenstand wahrnimmt, ist ein Erzeugnis seiner Tätigkeit, die ihn durch die inneren Anschauungsformen Raum und Zeit aus dem Chaos von Sinneseindrücken herausgeformt hat. Damit erhält die schöne Welt, die dem naiven Gemüt so sicher und fest gegründet dasteht, ihren letzten schöpferischen Abhängigkeitspunkt in dem Subjekt, und das Insichruhen des Gegenstandes wird zur formalen Einheit des Bewußtseins. Bei Rembrandt ist nun wohl diese schöpferische Durchdringung der Welt vorhanden, indem er alles in Bewegung, Funktion aufgelöst, nicht aber hat damit eine selbstherrliche Loslösung von der Natur stattgefunden. Aus jedem dargestellten Wesen, obgleich es ganz zum Gefühlszeichen des einen Rembrandt geworden ist, spricht doch eine Unergründlichkeit und tief verankerte Objektivität, die Rembrandts echt holländische Allverbundenheit beweist. Manchmal weisen auch die Licht- und Schattenfahnen in starker Bewegung weit aus dem Rahmen des Bildes hinaus. Das Holländische in Rembrandt wandelt den persönlichen Idealismus zu einer Metaphysik, die keineswegs vom Bewußtsein des Individuums auszugehen scheint.

* * *

Wir haben von den holländischen Volksmalern der Landschaft bis zu Rembrandt den Weg vom Objekt zum Subjekt durchmessen, obwohl wir bei ihnen eine gemeinsame Grundnote anerkennen mußten und können danach als allgemeine Sätze aufstellen: Je größer die Hingabe an die Natur ist, desto mehr muß das Ich des Menschen und sein subjektives Gefühlsleben, das die Natur nur als Ausdruck benutzt, zurücktreten. Je mehr der dargestellte Baum nur die Eigenheit des Baumes wiedergibt, wie er fest auf dem Boden steht und in organischem Wachstum seine Äste in die Luft streckt, desto weniger kann er etwas aus der Seele des Künstlers ausdrücken. Er befindet sich da in dem Luftraume, der die Körper gleichmäßig umspielt, und der Künstler ist zur Anerkennung des Tiefenraumes, in dem er die Objekte von sich aus neben- und hintereinander sieht, gezwungen. Hierfür gebrauchten wir den Ausdruck des objektiven uninteressierten Raumes.

Würden in solchem Raume von Gefühlen bewegte Menschen dargestellt, die unser Interesse ernstlich in Anspruch nehmen sollen, so

gäbe es den Eindruck der Akteurs auf einer Bühne. Ein eigentümlicher Dualismus entstünde, denn wir wüßten nicht, sollen wir mit den Menschen mitfühlen oder in der ruhigen Betrachtung der für sich seienden Natur verbleiben. Indem der Künstler die Landschaft zur Folie macht, ihre Mannigfaltigkeit flächig zusammenfaßt, den Umriß der Dinge zu leicht bewegten Linien zusammenzieht und die einfache kühle Farbe zu gefühlsmäßig wirkenden Farbklängen steigert, wird die Harmonie des Kunstwerkes wieder hergestellt.

Soll aber die Landschaft lediglich als Abbild seelischer Erregungen empfunden werden, so darf kein Gegenstand mehr für sich wirken. Alles muß in einer gleichmäßigen Abhängigkeit vom schaffenden Künstler stehen. Er hebt dazu notwendig den objektiven, ruhenden Raum, in dem die Dinge ihr stilles Dasein führen, auf. Nicht mehr die Eigengestalt des Baumes, wie er im Luftraum dasteht, ist maßgebend, sondern Baum- und Lufthintergrund werden zu einem lebendigen Wechselverhältnis gleichwertiger Teile umgestaltet, in denen der Gefühlsstrom des Schöpfers weiterschwingt. Wir haben dafür die Bezeichnung der dynamischen Raumfunktion gewählt. Die Ferne des Freiraums kann wohl noch dargestellt werden, aber nur noch in wirksamer Beziehung zu anderen Teilen des Bildes. Es ergibt sich der Satz: Das Expressive schließt den uninteressierten Tiefenraum aus. Auf diesem Wege kommt die Bildtafel, die ja durch die Darstellung des Freiraums hinweggetäuscht wird, als eine positive Fläche zu immer größerer Geltung. Denn die Verbundenheit aller Teile in einem Kräftezusammenhang bringt ein einziges Gewebe hervor, mag es sich auch noch so sehr in verschiedenen Kraftlinien dehnen. Gleichmäßig bekundet es die Abhängigkeit vom Schöpfergeist des Künstlers, der nirgends die Fäden seiner Hand entgleiten läßt.

Mit der Gegenüberstellung von objektivem Raum und dynamischer Raumfunktion innerhalb einer Kunstperiode, auf dem Wege vom Objekt zum Subjekt, befinden wir uns zugleich zwischen den Gegenpolen der Weltanschauung, die wir philosophisch mit den Begriffen des Realismus und Idealismus (Materialismus und Spiritualismus) ausdrücken.

Nur einem Realismus wird die Landschaftsdarstellung, die dankbare Aufgeschlossenheit des Menschen der Welt gegenüber, vollständig Genüge leisten. Wenn Zeit oder Künstlerpersönlichkeit von dem lebhaften Willen durchdrungen ist, starken inneren Erlebnissen, gesteigerten Affekten künstlerischen Ausdruck zu geben, so wird die Landschaft ein ungeeignetes Mittel sein. Denn am wenigsten dürfte der Mensch unter der unendlichen Weite des Himmels geneigt sein, seinen Gefühlen und seiner Tätigkeit erhöhten Wert beizumessen. Er wird vorzugsweise nach dem Menschen greifen und mit ihm, den er in be-

wegten Seelenzuständen darstellt, seine Tafel füllen, so daß die uninteressierte Tiefe — dieses Wahrzeichen des Realismus — kaum in Betracht kommt oder in festen Zusammenhang mit der wirksamen Gruppe gerät. Zieht er aber doch die Landschaft in sein Bereich und zwingt dem unendlichen Freiraum mit der unermeßlichen Fülle des Lebens in ihm allein seinen Willen auf, wie man es oft in der heutigen Landschaftsmalerei sieht, so werden wir uns kaum eines Gefühls der Selbst-Überhebung enthalten können. Bei dem Rembrandt unserer expressiven Landschaft war der tiefe holländische Realismus mit dem persönlichen Ausdruckswillen des Künstlers eine Verbindung eingegangen, die uns doch noch in den Gegenständen eine tiefgegründete Objektivität fühlen ließ. Und auch er kam ja von der Figur zur Landschaft, und die Landschaftsmalerei spielte nur eine untergeordnete Rolle in seinem Schaffen.

IX.

Kontinuität und Diskontinuität.
Grenzprobleme der Architektur und Plastik.

Von

Paul Zucker.

I.

Der allgemeine Sprachgebrauch kennt zwar die Bezeichnungen »senkrecht« und »wagerecht«, nicht aber eine dementsprechende für die Richtung längs der Tiefenachse von »vorn« nach »hinten«. Schon dies ist ein symptomatischer sprachkritischer Beleg für das Zurücktreten der dritten Dimension im Bewußtsein und in der Bewußtheit des normal Apperzipierenden. Wenn die Bewegung längs der Tiefenachse als primär festgelegt wird [1]), so ist dies ein denkökonomisches Prinzip, das vielleicht für die Erkenntnis des Raumempfindens fruchtbar ist, keineswegs aber mit dem normalen Bewußtsein übereinstimmt.

Die im Alltag bemerkbare Unklarheit und geringe Intensität der Tiefenwahrnehmung folgt aus dem bereits hinreichend oft erörterten psychologisch und sinnesphysiologisch vielfältig verwickelten Vorgang der binokularen und der haptischen Raumwahrnehmung sowie des Zusammenwirkens beider. Infolge dieser Unklarheit und aus allgemeinen stilbildenden Voraussetzungen ist auch die Funktion

---

[1]) So noch neuestens bei Spengler: »Untergang des Abendlandes«, München 1918. Dem gegenüber Schmarsows Präponderanz der Vertikale, vgl. A. Schmarsow, »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft«. Schärfer noch in: »Raumgestaltung als Wesen architektonischer Schöpfung«, in dieser Zeitschrift Bd. IX; ferner »Wert der Dimension im menschlichen Raumgebilde« und seine Ausführungen in dieser Zeitschrift Bd. XIV, Heft 2 und Bd. XV, Heft 1. Im folgenden wird mehrfach auf Schmarsow auch ohne nochmalige besondere Zitierung Bezug genommen — allerdings nur insoweit, als seine Ergebnisse aus der psychologischen in das Gebiet der eigentlichen ästhetischen Erkenntnis übernommen werden können. Das gilt ganz besonders — außer für die Frage der Dimensionalität — für den Begriff der Zeit, den Schmarsow auf dem Umweg über das »Schreiten« des Betrachters, mit der bildenden Kunst in Zusammenhang bringt, während wir diese Zeit als ästhetisch unerheblich betrachten und als ästhetischen Faktor nur die Zeit des eigentlichen künstlerischen Erlebnisses anerkennen.

der dritten Dimension bei der Wiedergabe der räumlichen und körperlichen Realität in der Geschichte der bildenden Kunst keine stetige, sondern starken Veränderungen und Entwicklungen, die keineswegs etwa geradlinig im Sinne eines illusionistischen »Fortschrittes« verlaufen, unterworfen. Dieser Wechsel ist für das Gebiet der Malerei bereits oft genug Gegenstand ausführlicher Darlegungen gewesen [1]. Ob es berechtigt ist, aus der Tatsache der rein flächigen zweidimensionalen Wiedergabe beispielsweise in der byzantinischen und mittelalterlichen Malerei eine grundsätzlich illusionsfeindliche Absicht des Künstlers oder des allgemeinen anonymen »Kunstwollens« zu folgern, kann füglich bezweifelt werden, da in den gleichen unperspektivischen Gebilden doch wieder unerhört naturalistische Einzelheiten wiedergegeben werden [2].

Wir wollen hier nun aber den ganzen Kreis dieser für die Geschichte der Malerei so wesentlichen Probleme beiseite lassen und vielmehr auf eine Erscheinung hinweisen, die unseres Wissens bisher stets nur beiläufig und auch dann nur aus einer psychologistischen Einstellung heraus Gegenstand ästhetischer Erwägungen war, nämlich: Übereinstimmung und Verschiedenartigkeit der Tiefenentwicklung im plastischen und architektonischen Kunstwerk.

Die nächstliegende Unterscheidung zwischen plastischen und architektonischen Gebilden ist natürlich gegeben durch den Hinweis auf die Nachbildung der Wirklichkeit in der Plastik einerseits, auf den Zweck in der Architektur anderseits [3]. Die Unzulänglichkeit dieser anscheinend so einfachen und naheliegenden Gegenüberstellung ergibt sich, wenn man an Bildungen wie Sphinx, Karyatide, mittelalterliche Gewändefiguren und andere nachahmende Bildungen

---

[1]) Vgl. hierzu besonders die Hinweise bei A. Riegl: Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901 und die ganze daran anschließende Literatur. Dann auch O. Wulff: Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst, Stuttgart 1917. Ferner in gründlicher Mißkennung des Rieglschen Standpunktes: W. Worringer: Altdeutsche Buchillustration 1912, — auch in seiner »Abstraktion und Einfühlung« recht willkürliche Thesen hierzu. Exakte Forschungen zu dieser Frage besonders G. I. Kern: Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei. Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts zu Florenz, Berlin 1912 und entsprechend G. I. Kern: Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck, Leipzig 1904.

[2]) Vgl. hierzu besonders M. Dvořák: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, München 1918 und die ausgezeichnete Besprechung Erich Everths hierzu in dieser Zeitschrift Bd. XIV, Heft 4.

[3]) Gegen die Überbewertung des Zweckbegriffs für das architektonische Kunstwerk und seine Fixierung als einzigen entscheidenden Faktor, die im Anschluß an Semper immer noch von den meisten Architektur-Ästhetiken vorgenommen wird, wendet sich besonders H. Sörgel: Architektur-Ästhetik, München 1918.

von doch unzweifelhaft architektonischem Charakter erinnert. Die Bezeichnung »Architekturplastik«, mit der diese Schöpfungen gewöhnlich belegt werden, ist schließlich nichts anderes als ein Verlegenheitsprodukt. Von der Plastik unterschieden durch die mangelnde Autonomie des Figürlichen, von der Architektur unterschieden durch eine zum mindesten teilweise Nachbildung der Wirklichkeit, anderseits aber doch wieder in eine statisch konstruktive Bedingtheit eingestellt, bedeuten diese Gebilde eben doch anderes und mehr als kunstgewerbliche Bereicherung oder dekorative Ausschmückung einer zweckhaften Architektur. Es bringen uns also weder der Begriff der Zweckhaftigkeit, noch der der illusionistischen Nachahmung hier in der Erkenntnis weiter. Vielmehr ergeben sich bei der Verfolgung dieses Problems ganz andere Ausgangspunkte der Begriffsbildung, von denen aus man zu allgemeinen grundlegenden Feststellungen über Unterschiede der dreidimensionalen Gestaltung in der Architektur und Plastik überhaupt gelangt.

Zunächst muß jedoch noch kurz einer anderen allgemein verbreiteten Definition vom architektonischen Kunstwerk widersprochen werden, nämlich dem Schlagwort von der Architektur als einer »Raumkunst«. Der Unterschied in der Dreidimensionalität ist nämlich nicht etwa dadurch gegeben, daß die Architektur nur räumliche, die Plastik hingegen nur körperliche Gebilde schüfe! Es genügt als Beispiele architektonisch-körperlicher Gebilde auf Pyramide, Brücke, Triumphtor, Turm usw. hinzuweisen[1]). Also kann auch die Architektur ebenso wie die Plastik rein körperliche Gebilde schaffen; — natürlich nicht umgekehrt die Plastik auch räumliche Werke. Es genügt daher die Antithese: »körperlich-räumlich« nicht zur Disjunktion der unterschiedlichen Dreidimensionalität beider Kunstarten, — ebenso wenig wie die auf den Zweck oder die Realitätsnachbildung hin orientierten Begriffsbestimmungen genügen.

Vielmehr liegt das unterscheidende Moment zwischen Architektur und Plastik in einer Verschiedenheit der Verbindung und Zusammengehörigkeit der einzelnen Tiefenelemente der geformten körperlichen Masse, allgemeiner gefaßt: Unterschied im Verhältnis zwischen Raum und Zeit.

Hierbei bezeichnen wir als Raum selbstverständlich nicht nur das Objekt künstlerischer Gestaltung, sondern ganz allgemein die Dreidimensionalität, innerhalb deren Form und Körper existent und

---

[1]) Vgl. hierüber P. Frankls Besprechung von Sörgels Architektur-Ästhetik im Repertorium für Kunstwissenschaft 1919, Heft 1/3 u. P. Zucker: »Architektur-Ästhetik« in Archiv für Geschichte und Ästhetik der Architektur 1920.

erfaßbar sind, und als Zeit jene Spanne, innerhalb deren das künstlerische Erlebnis verläuft. Das künstlerische Erlebnis selbst, nicht etwa die Apperzeption des Kunstwerkes[1])!

Es sei also, um Mißverständnissen vorzubeugen, noch einmal ausdrücklich bemerkt, daß es sich nicht um eine unmittelbar oder mittelbar psychologistische Anschauung handelt, und etwa Unterschiede im Wahrnehmungsprozeß zur Unterscheidung des Kunstwerks selbst herangezogen werden sollen. Ganz im Gegenteil: Wir setzen voraus, daß sowohl ein architektonisch gestalteter Raum oder Körper wie auch eine Plastik erst in einem Nacheinander wahrgenommen werden können, daß erst eine Folge von Sinneswahrnehmungen uns den Eindruck des gesamten Kunstwerkes vermittelt. Das ist jedoch für das Erlebnis als Gegenstand ästhetischer Spekulation unwesentlich. Jenseits des zeitlichen Ablaufes der Apperzeption liegt der Unterschied in der Wirkung des an und für sich sinnesphysiologisch bereits erfaßten Objektes. Daß aber, auch wenn wir von einer psychologischen Betrachtungsweise durchaus absehen, immer der Zeit ein mehr subjektiver, dem Raum ein mehr objektiver Charakter anhaftet, ist selbstverständlich. Für die Verknüpfung beider als Kategorien eines ästhetischen Tatbestandes ist dies jedoch unwesentlich.

Wir behaupten nun, daß eine Architektur künstlerisch wirken kann nur unter der Voraussetzung des fortlaufenden räumlichen (nicht körperlichen!) Zusammenhanges der einzelnen Teile, die sich lückenlos aneinander schließen und in ihrer Gesamtheit jene bestimmten Maßverhältnisse und Formbildungen ergeben, die die künstlerische Eigentümlichkeit gerade dieses einzelnen Architekturwerkes ausmachen. Hierbei werden wir nie auf ein außerhalb liegendes geführt, alle künstlerisch wesentlichen Momente liegen schon im gestalteten Gebilde selbst. Es sind für das architektonische Kunstwerk nämlich folgende drei Fälle möglich: Entweder, wir befinden uns in einem architektonisch gestalteten Innenraum, dann ist die Kontinuität selbstverständlich und jede Einwirkung eines gestaltlosen Außen *eo ipso* ausgeschlossen. Oder der zweite Fall: Wir befinden uns auf einem Platze, in einer Straßenanlage, einem architektonisch organisierten Parke usw. In diesem Falle wirken mit dem architektonisch gestalteten Hauptbauwerk zusammen andere Körper und Flächen, die aber entweder auch architektonisch

[1]) Im Gegensatz zu unserer Anschauung, außer Schmarsow, Lipps und anderen besonders auch P. Klopfer: »Das räumliche Sehen«, in dieser Zeitschrift 1918, der immer wieder für ästhetische Erkenntnisse physiologisch-psychologische Begründungen bringt.

durchgebildet, oder jedenfalls bei der Gestaltung mit berücksichtigt sind. Selbst dann, wenn nicht alle umgrenzenden Wände tatsächlich körperlich gegeben sind, sondern ebenso wie der obere Abschluß durch das Himmelsgewölbe auch einzelne seitliche Abgrenzungen (Platzwände) nur imaginär sind, so wirkt doch bei dem Zustandekommen des künstlerischen Eindruckes kein außerhalb der eigentlichen architektonischen Gestaltung liegendes Moment mit. Denn auch diese imaginären Grenzflächen sind vom Willen des Künstlers durch ihre eigene lineare Abgrenzung fixiert und in den körperlichen Zusammenhang der Raumhülle mit einbezogen. Das Ganze, das sich aus einer Summe geformter Körper und modellierter Flächen (Platzwände) zusammensetzt, ist das vollkommen durchgestaltete architektonische Gebilde, wirkt als ein architektonisch disziplinierter Raum. Wir können also auch hier nicht von der Einwirkung eines gestaltlosen »Außen« sprechen. Es herrscht auch hier die Kontinuität. Oder endlich der dritte mögliche Fall: Ein einzelner architektonisch geformter Körper (Pyramide, Turm) steht in einer nicht architektonisch gestalteten, amorphen Umgebung. Dann ist auch das künstlerische Erlebnis auf ihn allein beschränkt und wird durch das ästhetisch gleichgültige Außen überhaupt nicht beeinflußt [1]).

Aus diesem, in allen drei Fällen festgestellten fortlaufenden räumlichen Zusammenhang folgt aber auch, daß die künstlerische Wirkung, das eigentliche Erlebnis, des schon voll apperzipierten Kunstwerkes in einer kontinuierlich fortlaufenden Zeitspanne erfolgt, einer »ästhetisch virulenten« Zeit, in welcher der Betrachter stets und durchaus nur von ästhetischen im Sinne und durch den Willen des Künstlers geformten Objekten in Anspruch genommen wird. Es ergibt also die räumliche Kontinuität, die den Betrachtenden umschließt, oder die körperliche Kontinuität, vor der er im Falle der Pyramide, Brücke usw. steht, zugleich auch eine zeitliche Kontinuität der künstlerischen Wirkung — es kommt gleichsam nichts Architektonisch-Ungeformtes an den Betrachter heran.

Diese raumzeitliche Kontinuität des ästhetisch wirksamen Tatbestandes bleibt bestehen unabhängig von der Verschiedenheit der

---

[1]) Bei der eingebauten Kathedrale des Mittelalters, dem freiliegenden Zentralbau der Renaissance und anderen Bauten, die von außen, also körperlich wahrgenommen werden, spricht selbstverständlich die »Umgebung« auch mit. Doch untersteht eben diese Umgebung dem Willen des Künstlers, ist von ihm geformt, oder wenn schon vorhanden gewesen, mindestens berücksichtigt, gehört also mit zum architektonischen Kunstwerk selbst, ist ein Teil dieses und kein ungestaltetes fremdes Außen. Vgl. hierzu A. E. Brinkmann: Platz und Monument, Berlin 1908 und A. E. Brinkmann: Deutsche Stadtbaukunst der Vergangenheit, Frankfurt 1911.

realen Funktion des Bauwerkes und auch unabhängig vom Stil. Sie gilt in gleicher Weise für den Zentralbau, für die Jochfolge der mittelalterlichen Kirche, wie für einen barocken Schloßbau oder die moderne Eisenkonstruktion einer Bahnhofshalle, ja selbst für den architektonisch gestalteten Park und Garten des 18. Jahrhunderts, sie ist unabhängig von jeder Einzelform.

II.

Wenn das architektonische Kunstwerk kontinuierlich in sich beschlossen in seiner Wirkung durch nichts im architektonischen Sinn Ungeformtes, durch kein Außen bestimmt wird, so bedarf im Gegensatz dazu jede Plastik zur künstlerischen Wirkung der Einbeziehung irgend eines »Außen«, der steten Abirrung vom Gestalteten ins Amorphe und der Zurückführung vom Amorphen wieder zum Gestalteten hin. Wir müssen hier im Gegensatz zur Architektur von einer notwendigen Diskontinuität sprechen. Beim Diskuswerfer oder der Laokoongruppe ist der umgebende amorphe Raum ebenso notwendig zur ästhetischen Wirkung wie die geformte Masse selbst. Mit anderen Worten: Die Plastik ist deswegen ihrem Wesen nach diskontinuierlich, weil sie vom gestalteten Material aus stets irrgendwie nach Außen weist, und sich stets auf ein gleichsam zufälliges amorphes umgebendes Element bezieht. Wir befinden uns der Plastik gegenüber also stets in einer — bildhaft ausgedrückt — »zeitlich diffusen« Situation. — Haben wir erst einmal die Plastik als Ganzes apperzipiert, und sehen wir selbstverständlich von diesem Apperzeptionsakt — als einem Objekte lediglich psychologischen Interesses außerhalb der Sphäre ästhetischer Bedeutung liegend — ab, so werden wir auch innerhalb des eigentlichen künstlerischen Erlebnisses von der Plastik immer wieder nach Außen gewiesen: Das Auge des Dargestellten blickt in die Ferne, die Hand holt zum Wurf nach einem in der Ferne liegenden Ziel aus, die Figur schreitet selbst einem Außenstehenden entgegen usw., kurz das dargestellte Objekt bedarf der Ergänzung von außerhalb her. Diese Ergänzung selbst ist künstlerisch nicht geformt, d. h. im ästhetischen Sinne amorph. Das eigentliche Erlebnis der vom Willen des Künstlers gestalteten Form wird also zwangsmäßig auch zeitlich immer wieder unterbrochen durch den Hinweis, das Suchen und die notwendige Vorstellung des zu ergänzenden, das uns dann wieder auf die vorhandene und gestaltete körperliche Form, die Plastik selbst, zurückführt. So wird die »ästhetisch virulente« Zeit, innerhalb deren ein wirklich Gestaltetes unserem künstlerischen Erlebnis zugrunde liegt, immer wieder unterbrochen, ist diskontinuierlich.

Man könnte hier einen naheliegenden Einwand erheben: Auch in der Malerei, etwa bei einem Rembrandt[1]) fänden wir nicht den gesamten Inhalt der künstlerischen Vorstellung klar dargestellt und fixiert, auch dort müßten wir viel ergänzen usw. Also wäre unsere Definition nicht auf die Plastik allein beschränkt und darum kein ästhetisch bestimmender Begriff. Dieser Einwand übersähe aber das wichtigste: Daß nämlich das im Gemälde nicht dargestellte, nicht erkennbare doch lokal festgelegt, und so unserer Vorstellungskraft eindeutig und formal begrenzt der Weg gewiesen wird. Im Gemälde ist der Gegensatz nicht wie in der Plastik: Künstlerisch geformter — amorpher ästhetisch indifferenter Raum, sondern: Dargestellt—Nicht-mehr-dargestellt, aber doch im Sinne des schon Gegebenen weiter zu ergänzen. So bleibt dem Betrachter des Gemäldes auch jener zeitliche Dualismus erspart: Er schaut, vertieft sich in das Bild, erkennt und arbeitet in der Vorstellung weiter, wo er nichts Erkennbares mehr wahrnimmt. Er braucht aber nicht mehr in die Realität »zurück«, die Zeit des künstlerischen Erlebnisses ist eben ganz kontinuierlich im Gegensatz zum Erlebnis einer Plastik[2]).

Selbstverständlich sind die verschiedenen stilistischen Entwicklungsepochen gegeneinander unterschieden in der Intensität der Beziehung des Plastischen zum umgebenden oder besser gesagt zum »ergänzenden« Raume und gerade diese Unterschiedlichkeit ist symptomatisch bezeichnend für den Stilcharakter. Die geschlossene Masse einer ägyptischen Königsstatue dürfte das geringste Maß dieser Beziehung aufweisen (der nicht fixierende Blick der Augen, die geschlossene ballende Bewegung der Hände, rechtwinklige wandartige Umschließung eines Raumkubus), ein Höchstmaß dagegen zeigt etwa eine reich bewegte barocke Gruppenkomposition. In dieser sprechen gleichsam die »Löcher« stärker mit, als der dichte und schwere Stein selbst, das ästhetisch wirksame Moment besteht in einer Reihe von räumlichen Wechselbeziehungen, für welche die geformten Extremitäten und gebogenen Körper nur die notwendigsten Stützpunkte und Fixierungen geben, — Fixierungen, die uns gleichsam in einer gewissen

---

[1]) Dieser Einwand bliebe übrigens wohl im wesentlichen auf die Malerei des Barock und den Impressionismus beschränkt. Besondere Hinweise in dieser Richtung bei R. Hamann: Rembrandts Radierungen, Berlin 1906, der ähnlich formuliert. Von anderer Betrachtungsweise her kommt auch G. Simmel: Rembrandt, Leipzig 1916, zu ähnlichen Feststellungen.

[2]) Das dürfte auch letzten Endes der Grund dafür sein, daß die Kunstwerke der Plastik nur zu einer verhältnismäßig so geringen Zahl von Menschen sprechen, jedenfalls einer viel geringeren, als die der Malerei und auch der Architektur.

energetischen Spannung durch den ungestalteten Raum ins Unendliche, nach »Außen« führen.

III.

Mit der Formulierung dieser Diskontinuität der Plastik ist gleichzeitig auch eine Art kategorialen Maßstabes für eine große Anzahl plastischer Probleme gegeben. So klärt sich beispielsweise das Problem der Gruppenbildung aus freistehenden Einzelfiguren. Der amorphe Raum zwischen diesen einzelnen Figuren wird künstlerisch wirksam nur in dem Falle, daß die Diskontinuität nicht zur endgültigen Unterbrechung der ästhetischen Wirkung der einzelnen Elemente führt. Mit anderen Worten: So lange der amorphe Raum eingeschaltet bleibt in ein System formaler Beziehungen, die wieder zur körperlich gestalteten Bildung zurückführen. Deswegen sind die »Bürger von Calais« (Rodin) eine künstlerisch mögliche Lösung des Problems der freien Gruppe, dagegen die meisten Rekonstruktionsversuche der Niobiden eine in ihrer Totalität ästhetisch unwirksame Zusammenstellung von an und für sich ästhetisch wirksamen Einzelfiguren.

Diesem Problem der plastischen Gruppenbildung verwandt ist eine Frage der Nachbildung eines anorganischen Gegenstandes in der Plastik, z. B. einer Waffe, einer Brille bei der Porträtbüste, eines Netzes oder Musikinstrumentes. Die Lösung dieser Frage ist identisch mit der Begründung, warum das Stoffgebiet der Plastik auf die menschliche oder tierische Figur allein beschränkt ist und erklärt gleichzeitig die Unmöglichkeit, Landschaft und Stilleben zum Objekte plastischer Gestaltung zu machen. Jeder wird sich aus seiner künstlerischen Erfahrung des unangenehmen Eindruckes erinnern, den diese in das plastische Kunstwerk verflochtenen »Beigaben« oft, aber nicht immer machen. Wo ist hier die Grenze des künstlerisch Zulässigen? Wirkt doch selbst ein steif abstehendes Gewand, das mit der organischen Körperbildung nichts zu tun hat, nie in diesem unangenehmen Sinne anorganisch. Die panoptikumhafte Wirkung, die allzu aufdringliche, scheinbar »unübersetzte« Realität einer Nachbildung verspüren wir nun überall dort, wo die körperliche Erfüllung des Raumes durch eine Form derart geschieht, daß diese selbständig als Nachahmung des darzustellenden Gegenstandes gegeben wirkt, nicht aber im Zusammenhang mit der Plastik, den gleichen gesetzlichen Beziehungen und Bindungen untergeordnet, die den dargestellten Körper eben von einer Panoptikumsfigur unterscheiden. Oder, um von den oben präzisierten Begriffen auszugehen: Das Drahtgestell einer solchen Brille durchbricht die jeder Plastik immanente Diskontinuität raumzeit-

licher Erscheinungsform. Das künstlerische Erlebnis der Plastik, dessen Eigenart eben jenes oben definierte »Oszillieren« zwischen der Betrachtung des sinnlich erfaßbaren Körperlichen und der subjektiven Ergänzung, oder besser Einspannung und Fixierung dessen im amorphen Räumlichen ist, — wird insofern gehemmt, als in diese Wechselbeziehung plötzlich die rohe unmittelbare Realität eingeschaltet wird. Diese schon gegebene Form, die eben nicht plastisch übersetzt und gebildet, sondern nur aus der Realität ohne weiteres übernommen ist, gibt aber nicht wie der plastisch durchgeformte Körper selbst die Möglichkeit, subjektive Ergänzungen — im plastischen Sinne — vorzunehmen, weil diese Form gar nicht in dem künstlerisch durch diese Plastik disziplinierbaren Raum steht, sondern gleichsam in einer anderen (ästhetisch indifferenten) Dimensionalität. So wird durch diesen »Fremdkörper« die Einheit des plastischen Raumes zerstört, und — so paradox diese Formulierung auch klingen mag — die »Diskontinuität« in ihrem besonderen räumlichen und zeitlichen Rhythmus »unterbrochen«. Die Unmöglichkeit über diesen »Fremdkörpercharakter« hinwegzukommen erklärt nun auch den Widersinn des plastischen Stillebens oder der plastischen Landschaft. Auch hier werden wir, wie bei den »Beigaben« zum Figürlichen immer aus den oben angeführten Gründen den Eindruck einer nur verkleinerten Realität haben, die in einer durchaus realen, zur Umwelt kontinuierlichen Dimensionalität steht.

Selbstverständlich spricht auch die Wahl des Materials bei dieser Frage mit. Hierfür ist die Erklärung natürlich nicht in dem rationalistischen Semperschen Begriff von der »Materialgerechtheit« zu suchen, sondern ergibt sich ohne weiteres ebenfalls aus der vorhandenen oder fehlenden Kontinuität des gebildeten Körperlichen. Eine Kontinuität des dargestellten Körperlichen ist vorhanden, falls im gleichen Material, nämlich dem der nachgebildeten menschlichen Figur weitergedacht wird, sie wird unterbrochen — wenigstens in den meisten Fällen — falls ein anderes Material verwandt wird. Es wird dann nämlich die reale Form nicht nur nicht in das Material der figürlichen Plastik selbst übersetzt, sondern fast automatisch von einer Übersetzung ganz abgesehen, und einfach die maßstäblich verkleinerte Realität an deren Stelle gesetzt. Am erträglichsten ist noch die Verbindung einer bronzenen Figur mit einem derartigen Ergänzungskörper, da immerhin eine Übersetzung einer Brille, einer Waffe, eines Netzes, einer Frucht in Bronze denkbar ist. Besonders für das Netz kennen wir Beispiele echter plastischer Durchformung und darum erreichter plastischer Einheitlichkeit (Fischer von Brütt). In diesem Falle sind aber die einzelnen Maschen des Netzes nicht als Löcher behandelt, sondern

das ganze Netz im Sinn eines zusammenhängenden leichten Tuches, aus dem dann die einzelnen Netzfäden reliefartig hervorstehen. Das ganze Netz wird als einheitliche Masse gerafft, gezogen, und steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der menschlichen Figur. In jenen Fällen aber, in denen das Netz aus starrem Draht nachgebildet ist, der seine eigenen Spannungen hat, ist die plastische Einheit selbstverständlich wieder zerstört. Bei Marmor- und Steinplastiken überhaupt geschieht eine Übersetzung des Realgegenstandes in das Material sehr selten. Wo dies der Fall ist, wie z. B. bei den Instrumenten musizierender Engel der Renaissance[1]), der Keule des Herkules im römischen Barock usw., wird dem Charakter des Steins entsprechend jede Einzelheit unterdrückt und das ganze Instrument nur sehr ungefähr konturiert. Im Gegensatz zu dieser wirklich plastischen Lösung wird sehr oft mit der Steinfigur ein metallenes Instrument verbunden — und damit wieder die erforderliche Kontinuität des Körperlichen zerstört. (Zahlreiche Beispiele übelster Entartung in moderner italienischer Grabmalplastik.)

Auch die eigenartige Beziehung des Reliefs zur Rundplastik, eine Beziehung, zu der sich in keiner Kunstgattung außerhalb der Plastik eine Analogie findet, — erfährt durch die Aufstellung unserer Grundbegriffe der Plastik eine gewisse Klärung. Die Anschauungen Hildebrands legen diese Beziehungen doch wohl etwas willkürlich fest. Denkt man nämlich seine Theoreme in den von uns aufgestellten Begriffen nach, so stellen sie sich ganz einfach dar als der Versuch, das Problem der Plastik dadurch zu vereinfachen, daß dem rundplastischen Kunstwerk ganz allgemein durch die Festlegung und Eingrenzung in seine beiden Idealebenen eine Kontinuität unterschoben wird, die es zum körperlich-architektonischen stereotomen Gebilde machte, — wenn sich die Aufstellung dieser Ebenen bei einer wirklichen Rundplastik eben überhaupt irgendwie durchführen ließe[2]). Auch für das Relief selbst gewinnen wir aus der Aufstellung dieser ideellen vorderen und hinteren Schichtbegrenzung keine künstlerisch fruchtbaren

[1]) Ähnliche Gedankengänge bei W. Vöge: Raphael und Donatello, Straßburg 1896 und auch gelegentlich in der sonstigen Donatello-Literatur.

[2]) Vgl. hierüber auch Leopold Ziegler: Florentinische Introduktion, Leipzig 1912. In beschränktem Maße zutreffend bleiben die Ansichten Hildebrands (vgl. H. Cornelius: Elementargesetze der bildenden Kunst, Leipzig 1908) lediglich für einen engen Ausschnitt des plastischen Schaffens, der durch die Antike des 4. und 5. Jahrhunderts und durch die klassizistische Epoche begrenzt wird, jene Zeit, in der die Freiplastik zusammenfiel mit einem im wesentlichen auf Silhouettenwirkung hin gearbeiteten, vom Hintergrund gelösten Relief. Aber auch hier bleiben trotz mancher »richtiger« Einzelergebnisse die Einwendungen gegen eine zu stark psychologistisch gefärbte Betrachtungsweise bestehen.

Erkenntnisse. Denn die Definitionen Hildebrands und Cornelius' gehen lediglich vom Vorgang des Sehens als solchem aus, und diese Überschätzung der rein physio-psychologischen Apperzeption läßt das eigentliche künstlerische Erlebnis durchaus zurücktreten. Alle seine Unterscheidungen zwischen »Fernbild« und »Nahbild«, zwischen »Daseinsform« und »Wirkungsform« usw. resultieren aus einer rein naturwissenschaftlichen Begriffsbildung[1]) und sind für die ästhetische Erkenntnis letzten Endes unfruchtbar.

Vergleichen wir nämlich ganz allgemein und unbefangen das Relief mit einer Vollplastik, so müssen wir zunächst selbstverständlich feststellen, daß die Beziehung zwischen Freiraum und Körper eine andere, prinzipiell verschiedene ist[2]). Die »Diskontinuität« ist keine vollkommene und stetige, vielmehr sind die einzelnen plastisch geformten Massen miteinander, statt durch Freiraum getrennt, teilweise ebenfalls durch Masse verbunden. Diese Masse, die Hintergrundstafel, ist aber an und für sich selbst nicht plastisch durchgeformt, sondern amorph. Sie erfüllt z. T. die Funktionen, die bei der Rundplastik der ebenfalls amorphe Freiraum zu erfüllen hatte, sie übernimmt die Verbindung und Ergänzung der einzelnen formal artikulierten Glieder. Die Beziehung des Plastischen zu einem »Außen« wird also durch den Hintergrund wenigstens in einer Richtung beschränkt, betrifft nicht mehr den ganzen Raum, sondern nur die Erstreckung nach vorn, zum Beschauer hin. Anderseits ist die Rückfläche aber wieder nicht, wie in der Architektur, Raumabgrenzung, sondern der Raum wird gerade über sie hinaus und durch sie nach hinten verlängert gedacht, so daß wir, immer wieder im Gegensatz zur Architektur, keine durch die Materie gegebene Raumscheidung erhalten. So nimmt das Relief keineswegs, wie vielfach behauptet wird, eine Zwischenstellung zwischen Architektur und Plastik ein. Es ist von der Architektur grundsätzlich unterschieden durch eine absolut verschiedene Funktion der Masse zum Raum. Es bleibt vielmehr mit der Rundplastik verbunden nicht nur durch die imitative Absicht, sondern vor allem durch die Diskontinuität zwischen Figürlichem und vorderem Freiraum. Dagegen steht die Unendlichkeit des hinteren Raumes, der nicht frei, sondern

[1]) Vgl. H. Rickert: Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Tübingen 1913.

[2]) Vgl. auch A. Schmarsow: Plastik, Malerei und Reliefkunst, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Leipzig 1899. Übereinstimmung und Abweichungen unserer Anschauungen (letzteres namentlich über die Beziehung des echten nicht ghibertesken Reliefs zur Malerei — keine »Sehgemeinschaft auf tastbarer Grundlage«, die wir vollkommen negieren —) ergeben sich auch ohne nähere Ausführungen von selbst aus dem folgenden.

von amorpher Masse erfüllt ist. Aus ihr müssen wir ja erst gleichsam die darin steckenden Figuren oder Figurenteile herauslösen [1]).

Diese Anschauungsweise erweist sich zur Erklärung einiger historischer Stilphänomene als äußerst fruchtbar. Zunächst ist danach das ägyptische Relief überhaupt aus dem Gebiet der Plastik auszuscheiden und lediglich als eine durch leichte Schatten modellierte Zeichnung oder als ornamentale Dekoration der Fläche, als Element architektonischer Gestaltung aufzufassen. — Eine Anschauung, die dem Wesen der ägyptischen Kunst im allgemeinen vollkommen entspricht — und vor allem das Fehlen jeglicher Übergangserscheinung zwischen der so überaus räumlich empfundenen Sakralplastik und dem ganz flachen geritzten oder gar versenkten Relief erklärt. — Ferner können wir nun ein anderes immer wiederkehrendes Stilphänomen verstehen: Die Erscheinung, daß der Übergang aus klassischer in barocke Periode sich im Relief nicht nur, was selbstverständlich ist, in einer allgemeinen Auflockerung der Form und Auflösung der Geschlossenheit der vorderen »Grenzfläche« äußert, sondern daß dieser Entwicklung eine immer stärkere Herauslösung der Figur aus der Hintergrundsplatte bis zum $^7/_8$ Relief parallel läuft. Die Veränderung des Raumgefühls im Barock [2]) äußert sich also einmal in der Auflockerung der geschlossenen Körperform, die in der Freiplastik mit allen denkbaren Mitteln vom Körper weg ins Unendliche, Grenzenlose nach allen Richtungen des Raumes hinweist (Entwicklung vom »Kauernden« Michelangelos bis zur Plastik Berninis) und in gleicher Art auch auf das Figürliche des Reliefs übertragen wird. Darüber hinaus aber wird auch das Verhältnis zwischen freiem und gebundenem Körper in bezug auf die Hintergrundstafel verschoben: Der »hintere immanente Raum« soll möglichst »greifbar« in Erscheinung treten, aus der potentiellen Dreidimensionalität wird eine illusionistisch wiedergegebene, der Charakter der Hintergrundsmasse als solcher wird möglichst negiert, die Tafel wird zum wirklichen »Hintergrund«, der Zusammenhang mit der eigentlichen imitativen Körperlichkeit möglichst aufgelöst. Typisch dafür die starke Verwertung der Überschneidung [3]) in barocken Reliefs. Diese Erscheinung bleibt nicht auf den renaissancistischen Barock beschränkt, sondern

---

[1]) Es wäre Spitzfindigkeit, diesen »hinteren ausgefüllten« Raum nun noch unterteilen zu wollen, in einen potentiell figurerfüllten und einen potentiell amorphen.

[2]) Vgl. A. E. Brinkmann: Barockskulptur, Berlin 1917.

[3]) Vorahnungen dieser Entwicklung wie viele andere barocke Elemente bereits in Donatellos Vorliebe für Überschneidungen im Relief bemerkbar. Vgl. hierzu auch P. Zucker: Raumdarstellung und Bildarchitektur bei Donatello, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913.

zeigt sich natürlich auch entsprechend in der Antike. (Vergleich des Pergamonaltars und des Parthenongiebels.)

Wie bei den Problemen des Reliefs, der plastischen Gruppe, der Feststellung der Grenzen realistischer Wirkungsmöglichkeit usw. die Begriffe der raumzeitlichen Kontinuität und Diskontinuität zu bestimmten und klar überschaubaren Ergebnissen führen, so auch angewandt auf historische Entwicklungsprobleme. Aus der Geschichte der Plastik wurden oben einige Beispiele solcher historischer Klarlegungen als Stichproben herangezogen — Parallelen für die Geschichte der Architektur aufzustellen ist ein leichtes[1]). Doch ist hier nicht der Ort zu ausführlichen historischen Darlegungen. Uns kam es vor allem darauf an, diese disjunktiven Begriffe klar herauszuarbeiten und inbesondere zu betonen, daß die Einbeziehung des Zeitlichen kein Apperzeptions-Psychologismus ist, sondern sich lediglich auf das ästhetische Erlebnis als solches bezieht, — und daß gerade die Berücksichtigung des Zeitmomentes in der bildenden Kunst, also die Verknüpfung eines subjektivierenden Faktors mit der objektiven Raum-Körper-Kategorie neue und wesentliche Aufschlüsse sowohl in ästhetischer wie auch besonders in stilkritischer Hinsicht geben kann.

[1]) Z. B. ist stilkritisch für das 18. Jahrhundert, den Ausgang des Barock, typisch die Auflösung der Kontinuität in der Architektur in der »künstlichen Ruine«, der einzigen uns bekannten Form eines diskontinuierlichen stereotomen Gebildes, das vielleicht auch schon nicht mehr ganz der Architektur zuzurechnen ist. Von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehend kommt auch G. Simmel: »Die Ruine« in »Philosophische Kultur«, Leipzig 1913, auf die interessante Zwischenstellung der Ruine in zeitlicher Hinsicht, die sich für ihn als zwischen Kunstwerk und Natur stehend darstellt.

Bemerkungen.

Ziele und Wege der Literaturwissenschaft.

Von

Heinrich Meyer-Benfey.

Literaturwissenschaft — schon der Name birgt ein Programm. Denn die gewöhnliche Bezeichnung des Faches im Kreise der akademischen Wissenschaften heißt: Literaturgeschichte. Aber von der Wissenschaft, die hier umrissen werden soll, ist die Literaturgeschichte nur ein Teil, und nicht einmal der erste, der Zeit wie dem Range nach.

Man pflegt das Gesamtgebiet der Geisteswissenschaften, von den philosophischen Disziplinen abgesehen, in Philologie und Geschichte zu zerlegen. Aber auch die Philologie hat sich mehr und mehr zu geschichtlicher Betrachtungsweise entwickelt: Geschichte der Sprache, Geschichte der Literatur, Geschichte der Kunst, Geschichte der nationalen Kultur überhaupt. Auf der anderen Seite hat die Geschichte über ihr ursprüngliches und eigenstes Gebiet, die Darstellung des staatlichen Lebens und der friedlichen und kriegerischen Beziehungen zwischen den Völkern, hinausgegriffen und in der kulturgeschichtlichen Richtung die Gesamtheit des geistigen Lebens, Literatur und Kunst eingeschlossen, in ihren Kreis gezogen. So ist die Grenze zwischen beiden fließend geworden, weder im Gegenstande noch in der Behandlungsart ist ein durchgreifender Unterschied, und man könnte fragen, ob jene alte Einteilung überhaupt noch Sinn und Recht hat. Ist nicht alle Geisteswissenschaft im Grunde Geschichtswissenschaft? — Ohne Zweifel enthält diese Auffassung einen richtigen und wichtigen Kern. Aber sie ist doch nur eine halbe Wahrheit. Denn sie übersieht den durchaus grundsätzlichen Unterschied, der in der Tat zwischen der Erforschung des politischen Lebens und der Betrachtung der Literatur und Kunst besteht. Auf politischem, wie überhaupt auf praktischem Gebiete ist die einzelne Tat nur innerhalb der geschichtlichen Zusammenhänge verständlich. Eine Staatsgründung, ein Sieg, ein Gesetzgebungsakt, die Gründung einer Gesellschaft oder eines Unternehmens, eine Erfindung, alles das ist nichts an sich und erhält seinen Sinn erst, wenn wir es in Beziehung zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft setzen. Die Betrachtung dessen, was vorausliegt, ergibt die zu lösende Aufgabe, die der gleichzeitigen Situation die Bedingungen, Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Durchführung, die der Nachwirkung und der Folgezeit überhaupt gibt der Leistung ihre Bedeutung. Hier ist die geschichtliche Betrachtungsweise durchaus die wesentliche und primäre. Ganz anders bei den Werken der Literatur und der Kunst. Gewiß fallen auch sie unter den geschichtlichen Gesichtspunkt, aber dieser kommt erst in zweiter Linie. Denn die Gebilde der Kunst haben das besondere Vorrecht, daß sie unmittelbar zu uns sprechen und uns ihren Sinn erschließen; eine Sprache von Seele zu Seele, die keiner Vermittlung durch ein Wissen oder Denken bedarf. In der reinen Anschauung wird uns ein seelischer Gehalt mitgeteilt — das ist die grundlegende Tatsache in allem ästheti-

schen Erleben. Wir treten vor ein Bild hin und schauen es an; wir brauchen nichts zu wissen, wir vergessen alles, was wir sonst wissen, und sammeln unsere ganze Seele im Auge, bis das Bild in uns lebendig und aus unserer Seele wiedergeboren wird. Und ebenso brauchen wir uns nur willig mit reinem und bereitem Sinn dem Eindruck einer Dichtung hinzugeben, damit wir alles, was der Dichter aus seiner Seele hineingelegt hat und was ihren Wert als Dichtung ausmacht, nacherlebend uns zu eigen machen und mit dem Gefühl verstehen. Diese Selbstgenugsamkeit, dies Insichruhen und Insichbeschlossensein ist das auszeichnende Merkmal der ästhetischen Welt. »Das Schöne aber, selig ist es in sich selbst.« Damit ist auch die Aufgabe der Wissenschaft bestimmt. Will sie das Wesen eines Kunstwerkes, einer Dichtung erfassen, so muß sie sich zunächst ihm ganz hingeben, ganz im Anschauen und fühlenden Erleben aufgehen, sie muß es für sich nehmen, als die einzelne, in sich vollendete Erscheinung, die es ist, außerhalb aller Zusammenhänge und geschichtlichen Bedingtheiten, die bei ihm stets das Unwesentliche und Sekundäre sind. Kunstwissenschaft ist zuerst und vor allem Wissenschaft vom einzelnen Kunstwerk, und diese muß das Wesentliche aus dem einzelnen Kunstwerk selbst entnehmen. Und diese grundlegende und wichtigste Aufgabe, das wissenschaftliche Verständnis der einzelnen Kunstwerke, der einzelnen Dichtungen aus ihnen selbst muß im Prinzip gelöst sein, ehe sich übergreifende und zusammenfassende Betrachtungsweisen, ehe sich Kunst- oder Literaturgeschichte darauf aufbauen können.

Was hier aus dem Begriff des Kunstwerkes abgeleitet ist, wird durch die allgemeine Erfahrung bestätigt. Uns sind Dichtungen aus ferner Vorzeit überliefert, bei denen uns alle geschichtlichen Umstände unbekannt sind. Ich erinnere z. B. an jene altindischen Dichtungen, die uns als Bestandteile des Riesenepos Mahabharata erhalten sind: das Lied von Nala und Damajanti, von Savitri und andere. Keine Überlieferung sagt uns, in welchem Jahrhundert, in welcher Landschaft sie entstanden sind und wer ihr Dichter war, und schwerlich wird die Forschung jemals Genaueres darüber ermitteln, aber unser Genießen und Verstehen leidet darunter nicht im mindesten. Ähnlich voraussetzungslos wie jenen alten Dichtungen stehen wir wiederum den ganz neuen, eben erst ans Licht tretenden gegenüber; auch da haben wir in der Regel nur den bloßen Text, und der genügt uns zum Verständnis der Dichtung. Daraus ist klar, daß jenes reiche Gewebe von historisch-philologischen Untersuchungen, Entstehungsgeschichte, Quellenuntersuchungen, biographische Beziehungen usw., das sich in anderen Regionen der Literaturgeschichte um die einzelnen Dichtungen legt, so interessant und aufschlußreich es sein mag, doch nur umrahmendes Beiwerk ist. Die wesentliche Aufgabe des Kunstverständnisses ist davon unabhängig und ist bei einem altindischen Epos und einem modernen Roman, bei einem Drama von Sophokles, von Goethe oder Gerhart Hauptmann genau die gleiche.

Angesichts einer so verstandenen Literaturwissenschaft erhebt sich nun eine doppelte Frage. Wir fragen einmal: ist eine solche Wissenschaft überhaupt nötig? Wenn uns ein Kunstwerk in der reinen Anschauung und unbefangenen Aufnahme seinen Sinn erschließt, wenn wir unmittelbar mit dem Gefühl sein Wesen erfassen, ohne die Vermittlung des Wissens oder Denkens, wozu brauchen wir dann noch Wissenschaft? Was kann die Wissenschaft uns geben, das wir nicht schon im unmittelbaren Nacherleben hätten? Die Antwort darauf gibt eine Antinomie, die allem ästhetischen Erleben immanent und wesentlich ist. Richter im Reiche des Schönen ist der Geschmack. Nun aber hat nach dem bekannten Sprichwort jeder seinen Geschmack, und niemand läßt sich davon abbringen. Andererseits jedoch macht das ästhetische Urteil den Anspruch, mehr als eine rein private Aussage zu sein.

Schon die objektive Form des Urteils drückt dies aus. Wenn ich etwas für schön erkläre, so meine ich damit, daß es nicht nur für mich, sondern für alle schön ist; ich erhebe den Anspruch, daß es allen gefallen soll, und keine Erfahrung des Gegenteils kann diesen Anspruch widerlegen, wenn ich meines Gefühls sicher bin. Und doch bin ich außerstande, ihn mit Gründen durchzufechten, denn das ästhetische Urteil ruht nicht auf Gründen, und über Geschmacksfragen läßt sich bekanntlich nicht streiten. Wie ist dieser Widerstreit aufzulösen? Das hat uns Kant gelehrt. Das ästhetische Urteil überhaupt ist nur möglich unter der Voraussetzung eines Gemeinsinnes. Es ist seinem Wesen nach subjektiv, denn es fließt aus dem Gefühl, nicht aus Erkenntnis. Aber in ihm spricht nicht die Stimme des zufälligen, einzelnen Subjekts, sondern sozusagen die Subjektivität der Menschheit, ein Gefühl, das zum Wesen des Menschen gehört und wenigstens als Anlage und Möglichkeit in jedem Menschen vorausgesetzt werden muß. Freilich ertönt diese Stimme im Einzelnen nur gebrochen, beschränkt und getrübt durch die Schranken und Schlacken seiner Individualität. Darum sind die ästhetischen Urteile der Menschen über denselben Gegenstand so unendlich verschieden, darum ist jedes einzelne nur bedingt gültig und kann nur aus dem Zusammenklang aller Stimmen die Wahrheit als Grundakkord sich ergeben, nicht durch Mehrheitsentscheide, sondern indem die richtige Empfindung durch ihre innere Sieghaftigkeit und Überzeugungskraft immer mehr Seelen überwindet. Auch hier dient uns die Erfahrung zur Bestätigung dessen, was wir aus prinzipiellen Gründen fordern. Denn immer und überall sehen wir aus anfänglicher Meinungsverschiedenheit sich allmählich eine gewisse Übereinstimmung, einen *consensus gentium* bilden. Wenn ein Kunstwerk neu vor die Welt tritt, erfährt es gewöhnlich die denkbar verschiedenste Beurteilung; ist es erst hundert Jahre alt, so hat sich in den meisten Fällen der Streit beruhigt und ein allgemein anerkanntes Urteil festgestellt. Freilich ist diese Übereinstimmung immer nur relativ und nie endgültig; sie kann stets von neuem in Frage gestellt und umgestoßen werden. Anderthalb Jahrtausende haben in Vergil den größten epischen Dichter gesehen und Homer hinter ihn zurücktreten lassen, bis sich das Verhältnis umgekehrt hat. Oder denken wir an den Umschwung in der Schätzung Shakespeares im 18. Jahrhundert! Das unbedingt gültige ästhetische Urteil ist eben eine Aufgabe, die nie ganz zu vollenden ist, die nur annäherungsweise gelöst werden kann. Aber solche Annäherung liegt deutlich vor Augen, und in vielen Fällen ist ein hoher Grad von Übereinstimmung tatsächlich erreicht. Daß Homer und Sophokles zu den großen Erscheinungen der Menschheitskunst gehören, ist wohl nie von einem Menschen von Geschmack bestritten worden und hat auch von der Zukunft kaum Anzweiflung zu fürchten. Was wir ästhetische Bildung nennen, ist ja nichts anderes als die Gesamtheit der ästhetischen Urteile, über die, mindestens innerhalb einer Kultursphäre, Übereinstimmung besteht. Nun handelt es sich jedoch bei einem Kunstwerk nicht nur um ästhetische Bewertung, sondern noch mehr um Wesenserfassung. Was ist ein Kunstwerk? Was stellt es dar, was drückt es aus? Was ist sein Sinn, sein Gehalt? Und da erleben wir ganz das gleiche Schauspiel. Die größte Mannigfaltigkeit der Auffassungen, die sich allmählich klärt und vereinheitlicht. Freilich pflegt hier die Übereinstimmung noch eingeschränkter und vorläufiger zu sein. Denn immer wieder treten neue Auffassungen auf den Plan, und im Grunde wird jedes echte Kunstwerk von jedem ursprünglich ästhetisch empfindenden Menschen auf neue und eigene Weise erlebt und gesehen. Diese Übereinstimmung herauszuarbeiten, aus der Fülle der verschiedenen Auffassungen und Wertungen die eine richtige zu destillieren, — denn die ganze Wahrheit kann doch nur eine sein, wenn auch in jeder Auffassung ein Teil der Wahrheit enthalten ist,

— und so die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils im weitesten Sinne zu verwirklichen, das ist offenbar die eigentliche Aufgabe der Wissenschaft. Allerdings müssen wir zugeben, daß das meiste, was bisher in dieser Richtung erreicht ist, nicht das Werk bewußter, planvoller wissenschaftlicher Arbeit war, sondern sich durch den Widerstreit der Meinungen und die fortschreitende Entwicklung des Geschmackes von selbst ergeben hat. Aber doch durch Meinungsstreit, durch Versuche, Meinungen mit Gründen zu verteidigen und zu bekämpfen, durch Versuche das Gefühl zu rationalisieren, Versuche, die also die Tendenz auf Wissenschaft haben. Jedenfalls, wenn es eine Wissenschaft von der Kunst und Literatur geben soll, — und wie könnte die Wissenschaft auf diesen Gegenstand verzichten? — so kann nur dies und nichts anderes ihre Aufgabe sein.

Aber, so fragen wir weiter, ist denn eine solche Wissenschaft überhaupt möglich? Wir erfassen eine Dichtung mit dem Gefühl, also dem schlechthin Subjektiven in uns. Das ästhetische Urteil ruht auf dem Gefühlseindruck, nicht auf Argumenten; es wird von dem subjektiven Geschmack, nicht vom Verstande gebildet. Überall bleiben wir in der Sphäre des Subjektiven. Wie ist da zu der Objektivität zu kommen, die doch das Wesen aller Wissenschaft ausmacht? — Nun, darüber müssen wir uns allerdings klar sein: eine Objektivität im Sinne der Naturwissenschaft oder Mathematik ist hier nicht zu erreichen. Die gibt es innerhalb der Geisteswissenschaft überhaupt nicht, und hier noch weniger als anderswo. Auf der anderen Seite jedoch ist dies zu beachten. Bestände die Kunst nur in Gefühlseindrücken, so wäre allerdings alle Möglichkeit der Objektivierung ausgeschlossen. Aber das ästhetische Gefühl ist ja auf geheimnisvolle Weise an einen Gegenstand gebunden, ein Gebilde in Zeit und Raum, ein Objekt der Anschauung oder des Gehörs, ein Etwas, das als Ding unter Dingen vor uns dasteht. Dingartig, naturähnlich, und doch grundverschieden von allen Naturgegenständen. Denn obgleich es ganz aus sinnlichem Stoff, aus äußerer Materie oder aus Gehörseindrücken besteht, ist es doch nicht direkt aus der Materie hervorgegangen, sondern aus der Seele des Künstlers heraus geboren: aller Stoff ist in das Gefühl des Künstlers eingeschmolzen und aus ihm wieder herauskristallisiert und hat dabei das empfangen, was den ästhetischen Gegenstand konstituiert: Form. Form ist auch hier »der Grund der Einheit im Mannigfaltigen«; sie ist das Gesetz der Kristallisation, oder besser, des organischen Werdens; das Gesetz, nach dem das Werk aus der Seele seines Schöpfers herausgewachsen und zugleich zu ihrem Abdruck geworden ist, kraft dessen es nun wiederum zu unserer Seele spricht und sie mit der Seele des Künstlers in mystischen Kontakt setzt. Diese Form, dies Gesetz der Bildung nun, wenn es auch in der geheimen Brunnenstube alles Organischen, die tief unter der Schwelle des Bewußtseins liegt, entspringt und wirkt, es ist als Gesetz, als notwendiger Zusammenhang, dem Erkennen zugänglich, es kann aufgewiesen, sichtbar gemacht werden; in ihm liegt das rationalisierbare Element, durch das die Möglichkeit wissenschaftlicher Erforschung bedingt ist. Freilich, das wahre Kunstwerk ist nicht das äußere Ding im Raume, der äußere Vorgang in der Zeit, sondern das dadurch hervorgerufene Gefühlserlebnis, und so besteht die eigentliche Form auch nicht in den äußeren Verhältnissen am Dinge, sondern in der Ordnung der seelischen Eindrücke. Diese selbst werden dabei stets als die ursprünglichen Gegebenheiten vorausgesetzt. Ohne sie ist überhaupt keine Betrachtung eines Kunstwerkes möglich, ist das Kunstwerk in Wahrheit gar nicht vorhanden. Daher kann es nie gelingen, ein Kunstwerk vollständig zu rationalisieren, es restlos aufzulösen wie eine algebraische Gleichung. Daher kann eine Wissenschaft vom Kunstwerk nur durch das Zusammenwirken von Gefühl und Verstand geschaffen werden: Ge-

fühl, das die einzelnen Eindrücke, die ästhetischen Urbestandteile rein und scharf auffaßt, und Verstand, der zwischen ihnen die gesetzmäßigen Formzusammenhänge aufdeckt. Nur wo eine reine, gesunde, feinfühlige ästhetische Empfänglichkeit mit der Fähigkeit wissenschaftlichen Denkens sich vereinigt, kann sie entstehen. Wo das Gefühl versagt, findet überhaupt kein ästhetisches Erleben, kein Erfassen eines Kunstwerkes statt und fehlt der wissenschaftlichen Betrachtung alles Material. Und nur das Denken kann Wissenschaft gestalten. Aber wenn das Denken so vom Gefühl abhängig ist, es wirkt wiederum darauf zurück. Es kann zwar das ästhetische Gefühl weder hervorrufen noch widerlegen; aber es kann es kontrollieren und berichtigen, entwickeln und läutern. Daß das ästhetische Gefühl nicht unwandelbar starr, sondern entwicklungsfähig ist, darauf beruht alle Geschmacksbildung, alle ästhetische Kultur. Und an dieser Entwicklung hat der Verstand einen bedeutenden Anteil. Die ästhetischen Einzelheiten, die das Gefühl ergreift, haben darin ihre Kontrolle, daß sie Teile eines Ganzen, Glieder eines Zusammenhangs sind; wie sie sich in diesen fügen, darin liegt ein Prüfstein ihrer richtigen Erfassung. Und in dieser Wechselbeziehung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen ist im Grunde alle Möglichkeit einer Wissenschaft von der Kunst beschlossen. Das Ganze und das Einzelne — beides kontrolliert sich gegenseitig. Ob das Einzelne richtig aufgefaßt ist, wird daran geprüft, wie es sich in das Ganze einfügt; ob die Einheit des Ganzen richtig bestimmt ist, entscheidet sich dadurch, ob aus ihm die Einzelheiten ungezwungen und überzeugend abzuleiten sind. Ungezwungen und überzeugend — damit wird die Frage doch wieder vor den Richterstuhl des Gefühls verwiesen, das die Untersuchung in jedem Stadium und auf jedem Punkte begleiten und überwachen muß. Sonst ist sie in Gefahr, in ein bloßes Verstandesspiel auszuarten und anstatt der lebendigen Wirklichkeit des Kunstwerkes selbstgeschaffene Hirngespinste ans Licht zu bringen. Überhaupt unterliegt dieses im Prinzip so einfache Verfahren in der praktischen Anwendung mannigfachen Schwierigkeiten und Komplikationen, auf die einzugehen hier der Raum fehlt.

Wenn es sich also um das wissenschaftliche Verständnis einer Dichtung, beispielsweise eines Dramas handelt, so wird es vor allem darauf ankommen, die innere Einheit zu finden, den Punkt, von dem aus das Ganze sich als Einheit überschauen läßt, den Kern, aus dem das entwickelte Gebilde erwachsen ist, die ursprüngliche Konzeption, ästhetische Idee oder wie wir es nennen wollen. Wenn wir dann diesen Kern in seiner stufenweisen Entfaltung bis in alle Einzelheiten hinein verfolgen, so ist die wesentliche Arbeit getan. Für die synthetische Darstellung steht also diese Einheit am Anfange; aus ihr werden die Teile entwickelt. Für die Untersuchung hingegen steht sie als Ziel und Ende. Diese wird zunächst die Einzelheiten genau zu erfassen suchen, dann ihren Zusammenhängen nachgehen, sie in einheitliche Gruppen zusammenfassen, um zuletzt zur Einheit des Ganzen aufzusteigen. Hier ist zu bemerken, daß im Kunstwerk zweierlei Einheit stattfindet, neben der gleichsam materiellen, substantiellen und architektonischen eine qualitative, die sich nicht in der Zusammengehörigkeit, sondern in der Gleichartigkeit der Teile ausprägt. Wir können jene als Komposition im weitesten Sinne, diese als Stil bezeichnen. Beide zusammen machen die Form einer Dichtung aus. Diese Form ist also nichts, was vom Inhalt unabhängig wäre, sie besteht nicht in den schematischen Verhältnissen, die sich für sich behandeln und klassifizieren lassen, sie ist vielmehr die Verwirklichung des besonderen Organisationsprinzips, des Bildungsgesetzes, das einem jeden Kunstwerk eigentümlich ist und sein eigentliches Wesen ausmacht. Wenn wir in einem Drama das ganze Flechtwerk der »Handlung« in seinem notwendigen Zusammenhange uns klar machen, wie es sich aus einem einfachen Kerne

organisch entwickelt, so haben wir damit zugleich die Form und den Gehalt der Dichtung. Es hat allerdings seinen Reiz und seinen Wert, wenn die Analyse der »Handlung« eines Dramas vollendet ist, denn von dem Inhalt, dem Materialen der Dichtung abzusehen und uns die formalen Bestimmungen abgelöst zu vergegenwärtigen, wie wenn wir etwa die Umrisse der Pflanze nur als mathematische Figur betrachten. Und durch eine andere Art Abstraktion können wir aus dem Inhalt einer Dichtung den »Gehalt« ausscheiden. Jedes Kunstwerk bietet uns ja in Gestalt eines Einzeldinges, einer individuellen Anschauung einen allgemein menschlichen Gehalt, etwas, das jeder Mensch nacherleben kann; dieser aber ist wiederum der Niederschlag des persönlichen Erlebens des Schöpfers, der Abdruck seiner seelischen Artung, seiner Welt- und Lebensanschauung, seiner besonderen Gefühlweise und inneren Haltung dem Leben gegenüber. Diese Betrachtungsweisen erschließen uns weitere Perspektiven. Wie uns die isolierte Untersuchung der Form in die allgemeine und systematische Übersicht der Kunstwerke führt, die die Aufgabe der Poetik und Ästhetik ist, so diese Herausstellung des Gehaltes oder der »Idee« einerseits in die biographische, andererseits in die zeit- und kulturgeschichtliche Einreihung einer Dichtung.

Wie nennen wir nun solche Analyse von Literaturwerken, wenn wir ihr einen besonderen Namen geben wollen? Wir mögen sie ästhetisch nennen, aber nur in dem Sinne, wie alle Betrachtung von Kunst ästhetisch ist, nicht als eine Betrachtungsweise neben anderen. Jedenfalls aber darf uns die Bezeichnung in Verbindung mit der Gewohnheit, die Ästhetik unter die philosophischen Disziplinen einzureihen, nicht zu der Meinung verführen, als handle es sich hier um etwas Philosophisches. Die hier angedeutete Literaturwissenschaft hat mit Philosophie schlechterdings nichts zu tun. Sie ist eine rein empirische Einzelwissenschaft und ist nicht philosophischer als die wissenschaftliche Erforschung der Pflanzen oder Tiere, ja sie ist noch weniger philosophisch, denn sie hat es zunächst und in der Hauptsache nicht mit Gattungen und Arten, sondern mit Individuen zu tun. Allerdings ist anzuerkennen, daß von Philosophen in dieser Richtung vieles und sehr Wertvolles geleistet ist; es genügt, aus älterer Zeit an die beiden Namensgenossen, Friedr. Vischer und Kuno Fischer, zu erinnern, aber auch in der Gegenwart sind wir Philosophen für wichtige Unterstützung zu Dank verpflichtet. Das ändert nichts daran, daß solche Arbeit an sich nicht philosophischer, sondern literaturwissenschaftlicher Art ist. Am besten behalten wir den Namen Ästhetik der systematischen Disziplin vor, von der sogleich die Rede sein wird, und bleiben hier bei dem alten ehrwürdigen Namen Philologie. Es soll uns nicht stören, daß dieser jetzt nicht ohne Grund in Verruf gekommen ist und im landläufigen Sprachgebrauch auf eine Anzahl äußerer, vorbereitender Tätigkeiten eingeschränkt wird, die sich zur Literaturwissenschaft in unserem Sinne verhalten wie die historischen Hilfswissenschaften, Paläographie, Diplomatik usw., zur wirklichen Geschichte. Denn die Feststellung des Wortlauts einer Dichtung, die Untersuchung der äußeren Entstehungsgeschichte, der Verfasserfragen, der Quellen und Einflüsse usw., das alles sind für die wahre Literaturwissenschaft, für das wissenschaftliche Verständnis der Dichtung, doch nur Vor- und Hilfsarbeiten, aber nicht sie selbst, Präliminarien, die in gewissem Grade erledigt sein müssen, wenn die eigentliche Forschungsarbeit beginnen soll. Wenn aber der Begriff der Philologie irgend dem deutlichen Wortsinn gerecht werden will, so kann er nur der hier entwickelte sein; denn Philologie heißt die Wissenschaft, die den λόγος sucht, und der λόγος einer Dichtung ist eben ihr Formgesetz, dessen Erkenntnis die Aufgabe unserer Wissenschaft ist. Wenn gerade seit dem Aufkommen und der Herrschaft der sogenannten philologischen Richtung hierfür so wenig geleistet ist,

wenn sie fast ganz in jenen Hilfsarbeiten stecken geblieben ist, ja teilweise die höheren Aufgaben der Forschung mit unverständigem Hochmut als ästhetisch abgelehnt oder als unwissenschaftlich herabgesetzt hat, so ist das ein Maßstab für die Verirrung und den Tiefstand der Wissenschaft, — ein Tiefstand, der doch auch von den »Philologen« selbst empfunden und beklagt ist. Diese Alleinherrschaft des Philologismus ist heute überwunden, und die Einsicht, daß die Wissenschaft sich darin nicht erschöpft, daß sie noch andere und höhere Aufgaben hat, wächst zusehends. Im ganzen steht doch die Begründung dieser besseren Philologie noch als Zukunftsaufgabe vor uns. Ich darf erwähnen, daß alle meine größeren Arbeiten bescheidene Beiträge zu ihrer Lösung sind. Sie werden zu diesen dürftigen Andeutungen die beste Erläuterung abgeben.

Auf dieser Erforschung der einzelnen Literaturwerke als ihrer Grundlage erheben sich dann umfassende und überschauende Arten der wissenschaftlichen Arbeit. Sie können allerdings nicht warten, bis jene ihr Werk getan hat; sonst würden sie nie beginnen können. Ist doch schon das Verständnis einer einzelnen Dichtung eine nie ganz zu vollendende Aufgabe. Aber im Prinzip wird die weiterführende Forschung dies Verständnis als gegeben voraussetzen müssen, und ihr wissenschaftliches Niveau wird wesentlich dadurch bestimmt sein, wieweit diese Voraussetzung erfüllt ist und in welchem Maße der einzelne Forscher selbst daran beteiligt ist.

Solche Weiterführung gibt es in zwiefacher Richtung. Es handelt sich auf der einen Seite um Zusammenstellung der einzelnen Kunstwerke nach Ähnlichkeiten und generellen Verwandtschaften, Zusammenfassung zu Arten und Gattungen und Untersuchung der gemeinsamen Eigentümlichkeiten dieser, bis die Betrachtung schließlich zum Charakter der einzelnen Künste und der Kunst überhaupt aufsteigt. Also um die allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, für die sich seit dem 18. Jahrhundert die Bezeichnung Ästhetik eingebürgert hat. Diese Ästhetik wird nun in der Regel als ein Teil der Philosophie angesehen und von Philosophen bearbeitet. Indessen, sowenig die Erforschung des einzelnen Kunstwerkes eine philosophische Aufgabe sein kann, so wenig ist es diese Wissenschaft von der Kunst überhaupt; sie ist eine Einzelwissenschaft und Erfahrungswissenschaft, wie es etwa die systematische Botanik ist. Denn ihre Erkenntnisse stammen nicht aus Prinzipien a priori, sondern aus der Erfahrung und werden beständig durch fortschreitende Erfahrung berichtigt und erweitert. Alles, was ich vom einzelnen Drama erkennen kann, fließt aus meiner Anschauung dieses Dramas und dem dadurch ausgelösten Gefühlserlebnis. Alles, was ich vom Drama überhaupt weiß, ist abgeleitet aus meiner Erkenntnis der einzelnen Dramen, die ich als mustergültig empfinde, und gilt nur solange, bis durch neue Dramen meine Vorstellung vom Drama bereichert und geändert wird. Unter die philosophische Betrachtung fällt nur die ganz allgemeine Tatsache des ästhetischen Verhaltens, allenfalls die des ästhetischen Schaffens, also der Kunst überhaupt; aber schon die einzelnen Künste sind empirische Tatsachen. Daß es so etwas wie ein Drama oder eine Symphonie, ja wie Malerei und Dichtkunst gibt, läßt sich nicht a priori konstruieren, das wissen wir allein aus der Erfahrung.

Auf der anderen Seite ordnen sich die Kunstwerke in geschichtliche Zusammenhänge, und so ergibt sich die Aufgabe der Kunst-, der Literaturgeschichte. Aus diesen Zusammenhängen ist vor allen einer herauszugreifen, der allein unmittelbar in der Sache selbst gegründet und wesentlich ist: der biographische. Allerdings ist das Kunstwerk seinem Wesen nach ein losgelöstes, für sich bestehendes Gebilde. Aber, daß es aus der Seele des Künstlers geboren, ein Abdruck seiner seelischen Art ist, das ist doch eine Bestimmung, die mit zu

seinem Wesen gehört, und wir haben es erst ganz verstanden, wenn wir es zugleich als ein Zeugnis von seinem Schöpfer aufnehmen. Damit rückt es in den Zusammenhang seiner seelischen Entwicklung, seiner Lebensgeschichte. Die Biographie des schaffenden Künstlers ist die erste, wichtigste und wesentlichste Aufgabe der Kunstgeschichte. Diese Biographie ist aber keineswegs identisch mit der Feststellung der äußeren Lebensdaten und Lebensumstände. Diese sind ihr höchstens Vor- und Hilfsarbeit. Ihr Werk hebt erst an, wenn dies in gewissem Grade erledigt ist, kann aber in weitem Umfange darauf verzichten. Denn die schöpferische Persönlichkeit, mit der sie es zu tun hat, ist nach Simmels Wort »nicht der reale historische Mensch, sondern ein ideelles Gebilde, das nur in der Leistung selbst lebt, als Ausdruck oder Symbol für den inneren Zusammenhang ihrer Teile«. In seinem Werk offenbart sich das Wesen eines Künstlers am tiefsten und wahrsten; die Geschichte seines Schaffens ist seine eigentliche Lebensgeschichte. Freilich steht diese mit seinem äußeren Lebenslaufe in mannigfacher, mehr oder weniger enger Verbindung; und auch er ist durch die Persönlichkeit des Menschen bestimmt. Aber diese ist hier nur die eine Komponente, die anderen bilden die zufälligen äußeren Umstände, und daher ist sein Zeugnis über den Menschen getrübt und weniger zuverlässig als das des Werkes.

Darüber hinaus geht dann die weitgespannte Überschau der eigentlichen Literaturgeschichte. Wenn die einzelne Dichtung auch als Kunstwerk in sich abgeschlossen ist, sie steht doch in historischen Zusammenhängen mit Vorgängern und Zeitgenossen; sie ist zugleich ein Dokument des geistigen Lebens, ein Zeugnis nicht nur für ihren Verfasser, sondern auch für die Zeit, das Volk, innerhalb deren sie entstanden ist. Und selbst wenn die einzelne Dichtung solcher Einreihung entbehren kann, wenn es möglich ist, sie ganz zu verstehen, ohne über sie hinauszublicken — was doch nur möglich ist, wenn es sich um eine ganz vollendete Dichtung handelt —, die Geistesgeschichte kann für ihre Zwecke nicht auf die Betrachtung der Dichtung verzichten. Diese Zusammenhänge sind nun höchst mannigfacher Art. Sie sind solche des Nach- und Nebeneinander: denn jedes Literaturwerk ist Glied von Entwicklungsreihen wie Moment einer geschichtlichen Situation. Dabei kann der Rahmen weiter und enger gespannt werden. Die Literaturgeschichte kann die Betrachtung auf die Literatur eines Volkes, einer Landschaft, einer Stadt beschränken, aber auch darüber hinausgreifend auf eine internationale Kulturgemeinschaft ausdehnen. Sie kann die größere Breite im Nebeneinander durch Beschränkung der zeitlichen Spanne ausgleichen und sich so dem Literaturbilde einer bestimmten Epoche nähern. Sie kann auch in anderer Hinsicht den Kreis der Betrachtung enger und weiter ziehen: sie kann Literatur in dem engen Sinne der Dichtung, der Kunst im Material der Sprache nehmen, wie es hier vorausgesetzt ist, oder in dem weiteren der sprachlichen Urkunden des geistigen Lebens überhaupt, sie kann ihn auch auf einzelne Teile und Gattungen der Dichtung einschränken, denn auch Drama und Roman, Idylle und Satire, Schäferdichtung, geistliches Lied usw. haben ihre besondere Tradition, ihre eigene Geschichte. Von all diesen Möglichkeiten geschichtlicher Gliederung und Begrenzung ist hauptsächlich eine gepflegt: die der Nationalliteratur. Literaturgeschichte wird ganz überwiegend betrieben als deutsche, englische, griechische Literaturgeschichte usw. Gewiß hat diese Einteilung ihren guten Grund und ihr sachliches Recht. Die Sprachgemeinschaft ist auch für die Dichtung eine Gemeinde der Aufnahme und des Verständnisses. Ihr erstes Publikum, ihr ursprüngliches Wirkungsgebiet reicht, soweit ihre Sprache verstanden wird. Damit verbindet sich dann in den meisten Fällen die politische Lebensgemeinschaft, die auch ihre wichtige Bedeutung hat. Trotzdem haben diese Momente nur relative Geltung. Dichtungen von überragendem Range, die doch auch

für die Nationalliteratur an erster Stelle stehen, haben immer die Sprachgrenzen überschritten und internationale Gemeinden gebildet. Die Einteilung nach Sprachen und Nationalitäten ist für die Literaturgeschichte doch nur eine Möglichkeit unter anderen, nicht die eine selbstverständliche und notwendige. Die Literatur einer Zeit bildet ebenso sehr eine Einheit wie die eines Volkes. Eine absolute Einheit ist nur die Gesamtliteratur der Menschheit; alle Einteilungen innerhalb dieses Universums haben nur relative und mehr oder weniger willkürliche Bedeutung. Zudem ist die Einheit der Nationalliteratur in manchen Fällen eine Fiktion von sehr zweifelhafter Berechtigung. Gerade die deutsche Literatur ist so wenig einheitlich wie vielleicht nur noch die englische. Alt-, Mittel- und Neuhochdeutsch sind in Wahrheit verschiedene Sprachen. Bei den Denkmälern jener älteren Stufen findet ein unmittelbares Verständnis ebensowenig statt wie bei Niederländisch oder Dänisch; sie bedürfen durchaus gelehrter Vermittlung. Und noch weniger ist die Literatur dieser Epochen ein geschichtliches Kontinuum. Vielmehr ist der Zusammenhang mehrmals vollständig abgebrochen: durch das Eindringen des Christentums, durch die große Pause, die den mittelhochdeutschen Zeitraum vom althochdeutschen trennt, durch den Humanismus, durch Opitz. Ein lebendiger Zusammenhang reicht für das heutige Bewußtsein höchstens bis zu Klopstock zurück; darüber hinaus sind allenfalls noch einige isolierte Erscheinungen lebendig und wirkend. Was vor Luther liegt, ist fremdsprachliches Gut, das vom Volke nur in Übersetzungen aufgenommen wird. Wollen wir Goethe nach seinen geschichtlichen Beziehungen und Bedingtheiten studieren, — und an welchem anderen Beispiele könnten wir uns die historische Lagerung der deutschen Literatur besser klar machen? — so brauchen wir von der ganzen deutschen Literatur vor Luther nichts zu kennen; wohl aber bedürfen wir einer umfassenden Kenntnis der französischen, der englischen, der italienischen, vor allem natürlich der griechischen und lateinischen, weiterhin der hebräischen, der arabischen, der persischen Literatur; ja selbst die indische, die serbische, die chinesische Literatur sind immer noch wichtiger als die altdeutsche. Schon dies eine Beispiel zeigt, daß die übliche Gliederung der Literaturgeschichte in Nationalliteraturen unzulänglich ist und der Ergänzung durch anders gerichtete Forschung bedarf. Fast alle größeren Erscheinungen der Literatur, seitdem im Mittelalter ein einheitliches Europa entstand: Minnesang, Ritterdichtung, didaktische Allegorie, Humanismus, Reformationsliteratur, Schäferdichtung, Renaissancedrama, Romantik, Naturalismus usw. sind international und können im Rahmen der einzelnen Nationalliteratur nur unvollkommen zu ihrem Rechte kommen.

Was für praktische Forderungen ergeben sich daraus? Sollen wir die ganze Gliederung der Philologie nach Sprachen aufgeben und durch eine andere ersetzen? Das hätte wenig Aussicht auf Verwirklichung; Gründe äußerer Zweckmäßigkeit sprechen zu laut dagegen. Wir werden sowohl diese Einteilung beibehalten müssen, wie auch die damit zusammenhängende Verbindung von Sprach- und Literaturwissenschaft, obwohl beide ganz verschiedene Begabungen verlangen, die sich nur ausnahmsweise in demselben Menschen zusammenfinden. Nur das ist zu fordern, daß auf unseren Universitäten neben den Vertretern der deutschen, englischen, romanischen Philologie usw., wie ein Lehrstuhl für vergleichende Sprachwissenschaft, so auch einer für allgemeine Literaturwissenschaft eingerichtet werde. (Den Ausdruck »vergleichende Literaturwissenschaft« möchte ich vermeiden, denn um Vergleichung handelt es sich hier in keiner Weise. Vergleichende Literaturwissenschaft in dem Sinne, wie wir von vergleichender Sprachwissenschaft reden, nämlich so, daß die Vergleichung heute vorhandener oder geschichtlich aufbewahrter Erscheinungen das Mittel ist, um daraus verlorene Urformen zu erschließen, wäre

etwas ganz anderes. Sie ist auf einem beschränkten Gebiete in der Tat möglich, nämlich bei der Volksliteratur, namentlich bei der Märchen- und Sagenforschung.) — Diese weltbürgerliche Auffassung und Behandlung der Literaturgeschichte ist gerade für uns Deutsche eine Ehrenpflicht, die uns durch unsere große klassische Tradition und durch den Ursprung unserer Wissenschaft auferlegt ist. »Weltliteratur in deutscher Sprache«, das war die große Idee, für die Herder und Goethe unermüdlich geworben und durch ihr eigenes Wirken die Bahn gebrochen haben. Und durchaus kosmopolitisch ist die Erfassung der Aufgabe bei den Brüdern Schlegel, den eigentlichen Vätern der Literaturgeschichte. Im Laufe des 19. Jahrhunderts sind dann einige Werke von großem Wurf, wenn auch zunächst unvollendet, hervorgetreten, Werke wie Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Kleins Geschichte des Dramas, Eberts zu früh abgebrochener Ansatz zu einer Allgemeinen Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande. Aber gerade im letzten Halbjahrhundert, gerade seit der Konstituierung der Literaturgeschichte als Sonderfach des akademischen Betriebes, sind diese größten und schönsten Aufgaben unserer Wissenschaft in auffälliger Weise vernachlässigt, in Deutschland noch gründlicher als außerhalb der Reichsgrenzen. Offenbar aus dem Grunde, weil niemand da ist, dem diese Forschungsrichtung von Berufs wegen obliegt. Hier kann nur die Einrichtung besonderer Lehrstühle helfen, und sie ist ein dringendstes Bedürfnis der Wissenschaft.

Sie werden aus meinen Ausführungen den Eindruck haben, als ob die Literaturwissenschaft für mich im wesentlichen ein Zukunftsprogramm ist; ein Komplex von Aufgaben, deren Lösung noch in den Anfängen steht. Aber ist das zu verwundern? Die Literaturwissenschaft ist noch eine junge Wissenschaft. Es ist nicht viel über 100 Jahre her, daß ihre ersten Keime in Deutschland gepflanzt wurden. Lange war sie auf die freiwilligen Leistungen Einzelner angewiesen. Erst seit wenigen Jahrzehnten ist sie dem regelrechten akademischen Wissenschaftsbetrieb eingereiht, und zwar in der Hauptsache durch eine Schule, die die größte Genauigkeit und Vollkommenheit in den Außenwerken und Präliminarien damit bezahlte, daß sie für die höheren Aufgaben der Wissenschaft blind war und hier versagte. Noch immer suchen wir tastend die Wege zu den wahren Zielen. Aber es vermindert gewiß nicht den Reiz, den eine Wissenschaft ausübt, wenn sie noch jung ist und wenn ihr Reich in der Zukunft liegt. Möge sie denn kräftig weiter wachsen und besonders die Jugend begeistern, damit sie immer mehr in ihre Aufgaben hineinwachse und den großen Verpflichtungen, die ihr der Geist ihrer Ursprungszeit auferlegt, immer besser gerecht werde!

Psychoanalyse und Kunstphilosophie[1]).

Von

Otto Ernst Hesse.

Da durch den Aktivismus das Verhältnis des Künstlers zur Kultur und allgemeiner das Verhältnis von Kunst und Kultur in eine neue Erörterung gerückt ist, darf man dieser Frage einmal gründlicher, als es in der Tagesliteratur möglich ist, nachgehen. Zeiten des 18. Jahrhunderts scheinen zurückzukehren, und manche dieser Verhandlungen über den Kulturwert der Kunst erinnern an die Jahrzehnte, in denen die Ästhetik A. G. Baumgartens aus den Leibniz-Wolffschen psychologischen Anschauungen heraus jene Frage brennend machte. Die Aufklärung betrachtete die Kunst als einen Weg zur Erkenntnis, faßte sie also als Mittel zum Zwecke auf. Noch Schiller entgleiste sein großes Lehrgedicht »Der Künstler«, das ursprünglich ein Ruhmeslied der Kunst werden sollte, in diese Auffassung: »Nur durch das Morgentor des Schönen dringst du in der Erkenntnis Land«, und auch seine Briefe »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« vermochten den Zwiespalt zwischen der Selbstzwecklichkeit der Kunst und ihrer Mittelzwecklichkeit nicht aus dem Wege zu räumen. In Hegels Rationalismus wurde dann die Kunst wieder ganz Magd der Philosophie, bis der Künstler Hebbel ihr ihren Selbstzweck zurückgab, nicht nur in seinen polemischen Aufsätzen, sondern viel mehr noch in den knappen Aufzeichnungen seiner Tagebücher. Hier wird das Problem auch zum ersten Male, man möchte sagen biogenetisch erkannt, und manche dieser Bemerkungen sind unmittelbare Vorerkenntnisse der Psychoanalyse, die diese Frage neu angeschnitten und, wenn auch bei weitem nicht gelöst, so doch zum mindesten geklärt hat.

Ohne eine Würdigung der Vorstöße, die diese jüngste Wissenschaft, die noch einen Kampf um ihre Existenz führen muß, auf das Gebiet der Kunstpsychologie gemacht hat, läßt sich die Frage nach den Kulturfunktionen des Künstlers und insonderheit des Wortkünstlers nicht mehr beantworten. Keimhaft findet sich diese geisteswissenschaftliche Anwendung der psychoanalytischen Erkenntnisse in zwei kleinen Büchern, in Otto Ranks »Der Künstler« (Wien-Leipzig, 1918) und Wilhelm Stekels »Dichtung und Neurose« (Wiesbaden, 1909). Rank, erhaben über jede Stoffbenutzung, leitet seine Ansicht so von oben her ab, daß man oft einen Ärger unterdrücken muß, um diesen z. T. gewiß in die richtigen Tiefen führenden Seiten gegenüber vorurteilslos bleiben zu können. Stekel, der, etwas selbständiger, von Freud abrückt und sehr geschickt ein bedeutsames Material aus Grillparzer verwendet, schließt seine wohlbegründete Arbeit mit guter Skepsis. Beide von derselben Seite kommenden Forscher widersprechen sich gegensätzlich in den letzten Schlußfolgerungen, die schließlich mit veränderter Ausdrucksweise wieder den alten Zwiespalt aussagen, den Schiller schon nicht hinwegdiskutieren konnte.

Infolge der biologischen Entwicklung des Menschen — so etwa stellt sich die Grundlage der Psychoanalyse dar — entstand aus der Urenergie der Organismen, der Libido, im Menschen das, was wir Bewußtsein nennen, zunächst als Schutzwaffe gegen eine Fülle von Trieben, die im Laufe dieser Entwicklung aus Rücksicht auf die Umwelt nicht mehr zur Auswirkung gelangen konnten, Unlust erregten und auf einem Umweg zu Lust umgeformt werden mußten. Denn der psychische

---

[1]) Dieser Aufsatz ist entnommen einer umfangreichen druckfertigen Handschrift, die den Titel führt: »Der Dichter. Beiträge zu einer Technik des Erlebens.«

Apparat verdankt, wie Rank ausführt, »seine Ausgestaltung, die sich mit unbewußter Notwendigkeit vollzog, lediglich dem Streben nach Gewinn von Lust und Verhütung von Unlust, nach Abwendung von Not, die an den Menschen mit der höheren Kultur, die selbst wieder einer Abwehr unserer Not entspringt, immer drängender herantrat«. Die unterdrückten Triebe bilden das »Unbewußte« im Menschen, sie sind der Quell, aus dem sich seine Vitalität überhaupt speist und aus dem letzten Endes alle geistige Höherentwicklung fließt. Während in vorgeschichtlicher Zeit die »perversen« Triebe — ursprünglich, solange der Mensch noch tierhaft war, ganz normale Naturtriebe — der Verdrängung anheimfielen, vollzieht sich in der geschichtlichen Zeit infolge der sozialen Entwicklungen die allmähliche Verdrängung oder zum mindesten Einschränkung des Sexualtriebes. Jene bilden hauptsächlich den Verdrängungskomplex, der phylogenetisch in jedem Menschen wirksam ist; dieser hauptsächlich den Komplex, der — ontogenetisch — von jedem Individuum in verschiedenem Ausmaße, je nach dem Stärkegrade seiner Vitalität, zu bewältigen ist.

Die »Enge der Wirklichkeit«, wie sie die historische Gesellschaftsentwicklung mit sich gebracht hat — die Frage, ob als Ursache oder als Wirkung der Verdrängung, die letzte Frage, die gestellt werden könnte, ist hier nicht zu beantworten —, steht gegen die »Maßlosigkeiten der Wunschphantasien« des Menschen, wie Stekel sagt. Diese psychoanalytische Theorie ist letzten Endes nur eine biogenetische Fassung etwa der Fichteschen Ethik, wie sie in der »Sittenlehre« niedergelegt ist. Drei Wege nun sucht sich die Psyche, um einen Ausgleich herbeizuführen, wenn man von dem der direkten Perversion absieht. »Durch die Sperrschiffe der Hemmungen werden die brausenden Affekte zurückgehalten. Sie bahnen sich falsche Wege, das heißt, sie zeitigen neurotische Symptome. Oder sie trachten auf dem Wege der künstlerischen Sublimierung die Hemmungen zu überwinden«, sagt Stekel, indem er die zwei anormaleren Umsetzungsmöglichkeiten namhaft macht, die dritte, die normale, den Traum, nicht nennt. Sowohl Stekel wie Rank scheiden den reinen Neurotiker scharf vom Künstler, wenn sie auch die Ausdrucksweise der Neurotik auf den Künstler anwenden. Jeder Mensch besitzt einen solchen Schatz verdrängten Materials, aber der normalere Mensch wird mit diesem Material, das sich stets als Wunsch, als »Egoismus«, um mit Fichte zu reden, äußert, durch die Abreaktion des Traumes fertig. Zwischen dem Traum, der nur bei völligem Ausschalten des Bewußtseins zustande kommt, und der Neurose liegt der Zustand des künstlerischen Schaffens, in dem infolge einer besonderen, auch von der Psychoanalyse noch nicht bestimmten aktiven Fähigkeit die kulturfeindlichen Triebe »sublimiert« werden. Rank stellt diese drei Möglichkeiten, durch die das »Peinliche« ausgelöst werden kann, in einem Bilde so dar: »Der Neurotiker will gleichsam das Peinliche verdauen, der Künstler speit es aus, der Träumer schwitzt es aus« — wobei er unbewußt sehr gut die von ihm unerklärt gebliebene Aktivität der künstlerischen Sublimierungsarbeit betont. Während Rank nun die perversen Triebe im allgemeinen unter Zuschuß des verdrängten sexuellen Grundtriebes als Ursache der künstlerischen Bewältigung ansetzt, macht Stekel vor allem einen besonderen perversen Trieb, den zum Exhibitionieren, als grundlegend geltend. Nach ihm ist »Dichtung psychischer Exhibitionismus«.

Auf diesem Fundament versuchen die beiden Psychoanalytiker nun weltanschaulich-kulturelle Folgen aufzubauen. Wenn eine triebmäßige, sexuell gestärkte Überbetonung der Grund zur Sublimierung ist, so wird der Zweck der Sublimierung mithin der, den Sublimierenden von dieser Überbetonung zu befreien. Das künstlerische Schaffen ist also, wie Stekel sagt, »Befreiung von überschüssigen Energien, ist Entlastung von drückenden Hemmungen«, oder noch schärfer an anderer Stelle:

»Dichten ist eigentlich ein Heilungsprozeß durch Autoanalyse«. Die Befriedigung, die dem unterdrückten Triebleben von der Wirklichkeit versagt wurde, verschafft sich der Dichter in der »Phantasie«: »Die Art der Erfüllung«, führt Rank aus, »hat den gleichen Effekt wie die ursprüngliche Befriedigung der ungeschwächten Triebe an den Objekten, denn die Triebe, deren Libidoprämie herabgesetzt worden war, hatten sich gleichzeitig den kulturellen Widerständen angepaßt und sich an ihnen zu ‚Wünschen' abgeschwächt, so daß ihnen nun auch phantasierte Befriedigungen genügten.« Und wie beim Schaffenden die Produktion, so bewirkt beim Empfangenden und Genießenden die Aufnahme des Kunstwerks diese Entladung. »Das Kunstwerk«, sagt Rank, die alte Katharsistheorie verallgemeinernd, »bietet dem ‚Unproduktiven' die Möglichkeit, ohne bedeutenden Aufwand überschüssige Erregungssummen abzuführen; denn die zur Aufhebung der inneren Hemmungen erforderliche psychische Arbeit mußte der Künstler für sich und die Empfangenden leisten. Der Genießende imaginiert sich dann, von der Form verlockt, an die Stelle des Künstlers (Mitschaffen), was ihm leicht gelingt, denn der Empfänger liebt nur das Kunstwerk, das die Erfüllung seiner eigenen Wünsche widerspiegelt, das er beinahe selbst gemacht haben könnte. Der Aufwand, den er nun dazu macht, wird überflüssig und irgendwie (Lob, Beifall, Bewunderung, Begeisterung) abgeführt. Auf diesem mühelosen Abreagieren der ‚Affekte' beruht der größte Teil der Lustwirkung des Kunstwerkes, und auch die Verehrung für den Künstler stammt aus dieser Quelle.« Der Kunstgenuß hat also ebenso wie das Kunstschaffen eine »psychotherapeutische Wirkung«, und der Kunst und mit ihr dem Künstler ist so eine ganz außerordentliche hygienische Kulturfunktion zuerkannt.

Diese kulturfunktionelle Ausdeutung der Kunst wächst sich bei beiden Denkern nun zu einer entwicklungsmäßigen Kulturphilosophie aus. Sie baut sich auf der Annahme auf, daß, in biologischem Betracht, der ganze Kulturprozeß als eine zunehmende Schwächung des Individuums aufgefaßt werden muß. Das Bewußtsein ist eine Krankheitserscheinung des rein Körperlichen, und je mehr Energie das Bewußtsein — die »Seele« — verbraucht, desto mehr Kräfte werden dem Organischen entzogen. Max Dessoir hat schon lange vor der Psychoanalyse auf dieses Reziprozitätsverhältnis von Bewußtsein und Körper hingewiesen und gegen die Forderung der »Gesundheit« polemisiert. »Der Geist ist ein Schmarotzer des Leibes«, schreibt er in seiner »Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft«. »Man darf biologisch das Bewußtsein auffassen als eine allmählich entstandene Schädigung des belebten Körpers, als eine zum Tode führende Krankheit, von der das reine Leben frei ist, und man darf vermuten, daß dem Regenwurm bereits der Hund als Gehirnneurastheniker erscheint. Ja, es muß ausgesprochen werden, daß wir nicht nach gleichmäßig entwickelter Körper-Geist-Einheitlichkeit streben sollen. Lediglich auf die höhere Entfaltung des Geistes kommt es an, und diese ist mit körperlichen Mehrleistungen unvereinbar.« Wir wissen heute sicherer als damals, daß alles geistige Schaffen gleichsam einen Raub an Lebenskraft, beziehungsweise einen notwendigen Abfluß vitaler Energie darstellt; daß Kultur ohne diesen »Krankheitsprozeß« undenkbar ist, ja daß Kultur überhaupt in diesem Krankheitsprozeß besteht. »Alle Dichter sind Neurotiker«, schreibt Stekel, »und die Neurose, an der sie kranken, ist immer wieder die Hysterie, dieses uralte, rätselhafte Leiden, ohne das die Menschheit nicht die Höhe jener Kultur erreicht hätte, die uns heute selbstverständlich erscheint, und die doch das größte aller Wunder darstellt.« Und an anderer Stelle: »Es ist höchste Zeit, daß das kindische Gerede von der ‚Entartung' und ‚Belastung' einmal ein Ende nimmt! Die Dichter sind nicht entartet. Sie sind neurotisch, und die Neurose ist nur die Folge eines höheren Kulturlebens. Die

Neurose ist die Grundlage alles Fortschritts. Sie drängt den Philosophen zum Grübeln, den Erfinder zur Lösung wichtiger Probleme, den Dichter zur höchsten Leistung. Die Neurose in diesem Sinne ist eigentlich die Blüte am Baume der Menschheit. Ohne die Neurotiker stünden wir heute im A-B-C der Entwicklung.«

Der »Hysteriker« also ist der produktive geistige Mensch. Die ausgeprägteste Form dieses produktiven Menschen stellt der Dichter dar. Es ist praktisch, seinen Zusammenhang mit den übrigen Typen des produktiven Menschen in einem Sammelnamen zu betonen. Max Dessoir hat einen Terminus geprägt, der zugleich weit und eng genug ist, das Gemeinsame, das alle produktiven Menschen verbindet, festzuhalten. Er spricht vom »Leistungsmenschen« im Gegensatz zu einem »Zeugungsmenschen«. »Dieser Gegensatz«, führt er aus, »besteht noch heute zu Recht. Er ist nicht notwendigerweise quantitativ, so daß auf der einen Seite die Masse, auf der anderen Seite eine kleine Anzahl sich befindet, sondern vornehmlich qualitativ. Menschen kommen auf die Welt, um sich und ihre Gattung zu erhalten; andere werden geboren, um eine Leistung zu vollbringen. Jene urteilen von diesen, sie seien närrisch; diese meinen von jenen, sie seien minderwertig. Man mag beide Stellungen des Lebens für gleichberechtigt halten, wenn man nur ihre gründliche Verschiedenheit zugibt. Es ist eine Verschiedenheit im Sinne des konträren Gegensatzes, d. h. es finden sich unzählige Übergänge und Vermischungen. Aber bleibt nicht Weiß und Schwarz entgegengesetzt, obgleich sie in Grau sich verschmelzen? So wie Schwarz und Weiß stehen sich Zeugungsmensch und Leistungsmensch gegenüber; die durchhaltende Richtung ihres Lebens, Ziel und Aufgabe ihres Daseins weichen unverkennbar auseinander.«

Beide Typen, dies hat die Psychoanalyse erwiesen, leben von derselben Energie, der Libido, der Vitalität. Nur nimmt sie beim Leistungsmenschen Umwege, ehe sie zur Leistung kommt — solche Umwege, daß es Jahrhunderte gedauert hat, bis die Kongruenz geistiger und sexueller Leistung erkannt wurde. Ein geradezu schlagendes Beispiel bieten die Tagebücher und Briefe von Flaubert, der einmal seine ganze literarische Tätigkeit in unschamhaftester Selbsterkenntnis Onanie nennt. Rank führt Aufsätze von Wilhelm von Humboldt an, in denen dieser immer neue Philosoph das geistige Schaffen mit der sexuellen Kraft in Verbindung bringt. »Hier ist der Ansatz einer Kulturpsychologie großen Stiles gegeben«, schreibt Giese, der Herausgeber dieser psychologischen Aufsätze Humboldts, »und daß diese Kulturpsychologie gerade am Erotischen zu beginnen scheint, daß sich anderseits psychologische Teilbeobachtungen, wie die des Geschlechtsunterschiedes, zu solch allgemeinen Gesellschaftsfaktoren im Geiste Humboldts ausarbeiteten, ist auch heute noch eine Anregung, ja eine unerfüllte Aufgabe.«

Derartige teleologische Überbauten auf dem biogenetischen Grundbau versuchen nun sowohl Stekel wie Rank aufzuführen. Ihre Versuche widersprechen sich polar; teleologisch läßt sich eben nicht philosophieren, ohne ein endgültiges Wertsystem anzuwenden, und bei einer Umformung von naturgesetzlichen Erkenntnissen in geistige Postulate werden die schwachen Stellen der naturwissenschaftlichen Theorie nur zu gut sichtbar. In der Annahme, daß die fortschreitende Sexualverdrängung im Entwicklungsprozesse des Menschengeschlechts immer dringender die Beherrschung, d. h. das Bewußtwerden des Unbewußten im Menschen erfordere, fordert Rank eine Überwindung des Künstlers, vor allem des Dichters; denn die Kunst dient nicht diesem kulturellen Endziel des absoluten Bewußtseins, »da sie selbst nur unbewußt entsteht und auch nur unbewußt wirken, d. h. dem Volke den Fortschritt des Bewußtseins nur indirekt vermitteln kann ... Das Kunstwerk wird zwar immer mit vollerem Bewußtsein produziert, aber gerade aus dem Grunde muß es

schließlich auf diesem Wege in Wissenschaft umschlagen, die hinter die Triebkräfte der Kunst selbst kommen, die alles bewußt machen will: denn das richtige Bewußtsein ist Wissen von unserem Unbewußtsein.« Das ähnelt bedenklich der Leibniz-Wolffschen Erkenntnislehre. Nur tritt bei Rank an Stelle des Philosophen der Arzt, der nun die Überwindung des Künstlers darstellt. An die Stelle des Verhältnisses von Schaffendem und Empfangendem wird nach Rank das Verhältnis von Arzt und Neurotiker treten müssen; denn der Künstler kann auf die Dauer für die Gesamtheit die Bewußtmachungsarbeit nicht leisten. »Es muß jeder selbst einmal seine psychische Arbeit leisten, wenn er wirklich wissend werden will.« Mit Hilfe des ärztlichen Wissens wird die Menschheit von ihrer Gesamthysterie geheilt. »Ist aber die vollkommene Umwertung des Psychischen geglückt, das unzweckmäßig verdrängte Unbewußte bewußt geworden, dann wird der unkünstlerische Übermensch leicht und stark wie ein ‚Gott', mitten im Spiel des Lebens stehen und seine ‚Triebe' mit sicherer Hand lenken und beherrschen.«

Es wäre leicht, diese Utopie mit Ironie zu zerblättern. Nichts liegt uns ferner. Wir führten sie an, um zu zeigen, welche kulturelle Übergangsfunktion hier dem Künstler untergeschoben wird. Ganz anderer Meinung ist Stekel in diesen letzten Wertfragen. Er nimmt an, daß der Abgrund, der sich zwischen den ethischen, also gesellschaftlichen Forderungen und den körperlichen Grundlagen des Menschen im Laufe der Menschheitsentwicklung aufgetan hat, immer tiefer wird. Damit aber wird der Antrieb zur künstlerischen Sublimierung der verdrängten Energien immer stärker werden. »Wenn die Brücke auch geschlagen werden sollte, wenn die Wünsche nicht das Filter des Gewissens passieren müssen, ehe sie zur Erfüllung werden, dann wird der letzte Dichter gewesen sein. Ob diese Zeit je kommen wird? Ich glaube es nicht. Eher wird sich die Kluft noch dehnen, die den ethischen Kulturmenschen von dem wilden Urtier trennt.« Hier erhält die Kunst eine Dauerfunktion; sie wird gleichsam zur Schleuse, die diese sich immer mehr voneinander entfernenden Niveaus der Herkunft des Menschen und der Zukunft des Menschen zu steter Einheit reguliert.

Der Psychoanalyse ist es ebenso wenig wie allen früheren Psychologien gelungen, zu erklären, warum dieser bestimmte Mensch, hängend zwischen dem »Normalen«, d. h. also zwischen dem, der die nicht in Handlung und Muskeltätigkeit umgesetzte Triebenergie nur im Traum abreagiert, und dem wirklich pathologischen Neurotiker, der nicht zur kulturellen Sublimierung kommt, gerade »Künstler« wird. Ranks Vorstöße, das Rätsel der Produktivität zu lösen, sind nicht gelungen; sie lösen das Problem der »produktiven Phantasie« nicht, sondern schieben es nur unter Anwendung einer neuen Ausdrucksweise weiter hinaus. Stekel gibt ganz einfach zu, daß auch die Psychoanalyse da noch vor einem Geheimnis steht. Der Arzt, sagt er, merke bei seiner analytischen Arbeit, »daß eigentlich jeder Neurotiker ein Dichter ist, daß er aber nicht imstande ist, den Weg aus der Dichtung ins Leben zurückzufinden. Und Dichter gibt es darunter, die nie eine Zeile geschrieben und der Welt übergeben haben und doch die wunderbarsten Dinge erzählen könnten. Aber es fehlt ihnen offenbar die Gabe, all das, was sie bedrängt, in Worte zu fassen und sich wie ein Vulkan durch Eruption von einer glühenden Lavamasse zu befreien. Hier liegt das Rätsel des Dichters verborgen. Woher stammt jene dunkle Kraft, die dem einen die Zunge löst und ihm ermöglicht, aus seinem Schmerze Kunstwerke zu schaffen? Welche Mischung von Verdrängung und Selbsterkenntnis, von Erotik und Keuschheit, von Religion und Atheismus, von Gehorsam und Empörung muß vorhanden sein, daß aus dem bildenden ein schaffender Mensch wird? Noch ist uns die tiefste Erkenntnis über diesen Zusammenhang verschlossen.

Uns dämmern bloß einige Wahrheiten ...« Wie Stekel, so gesteht auch Rank dem Künstler eine »gewisse Aktivität« zu; womit natürlich nichts erklärt ist. Dasselbe gilt, wenn Rank zusammenfassend sagt: »Der Künstler kann sich also von den peinlichen Empfindungen befreien, wenn sie ihn bedrängen, zum Unterschiede vom Neurotiker, der es nicht kann, aber will, und vom Träumer, der es geschehen läßt. Den Künstler unterscheidet also nur ein eigenartig abgestimmtes Verhältnis der psychischen Kräfte gegeneinander, eine Art Willenskraft, vom Träumer und vom Neurotiker.« Daß solche Begriffe wie »gewisse Aktivität« und »eine Art Willenskraft« Ausflüchte sind, ist augenscheinlich. Sie zeigen deutlich, wo die Grenze liegt, bis zu der uns die psychoanalytische Kunsttheorie etwas zu sagen hat, und hinter der ein anderer Bezirk beginnt, der von der Psychoanalyse zwar übersehen wird, der aber ebenso wie der biogenetische seine eigenen Gesetze hat: der Bezirk des Teleologischen.

Das Dasein eines Künstlers spielt sich in einer Sphäre ab, die — mag sie noch so sehr als *prima causa* den Trieb haben — doch im Laufe der kulturellen Entwicklung eine Eigengesetzlichkeit erhalten hat. Schon das Gesetz von der Heterogonie der Zwecke erklärt, daß sich ohne ursprüngliche teleologische Einstellung ein Resultat ergeben kann, auf das nicht gezielt war. Rank scheint gerade dem Fehler verfallen zu sein, gegen den er selbst kämpft: er berücksichtigt nicht, daß in der Erklärung der psychischen Vorgänge, die wir künstlerisches Schaffen nennen, wie in aller psychologischen Erklärung eine Entwicklung zu größerer Bewußtwerdung vorliegt, die in Betracht gezogen werden muß. Der Künstler hat gelernt, sich selbst zu beobachten, er kennt die Beobachtungen anderer, und seine Selbstanalyse läßt ihn seine Aufgabe und seine Arbeit von einer erhöhten Warte aus sehen. Ein moderner Dichter schafft eben nicht mehr nur, um seine überschüssigen Energien zu sublimieren, wenn er auch, wie das Beispiel Flaubert beweist, eine Ökonomie und Technik seiner Kräfte sich ausbildet; er schafft auch aus einer ethisch-sozialen Einstellung heraus. Irgendwie äußert sich diese Einstellung seit Lessing bei jedem Künstler. Er fühlt sich als Mitglied einer Gemeinschaft, je nach Ausmaß seines Lebensbewußtseins als Mitglied seiner Gemeinde, seiner Klasse, seiner Rasse, seiner Nation oder der Humanitas, fühlt die Atmosphäre der objektiver Geist gewordenen Energie des Lebens und pflegt seine Verantwortung diesem Objektiven gegenüber, dieser Welt der Werte gegenüber, die, früher gewiß einmal auch nur Sublimierung subjektiver Vitalität (andere Vitalität als die von Individuen gibt es nicht), als Historie und Menschheitsidee ein nun eigenes Gesetz lebt. Er betrachtet sich als Mittel zu diesem überpersönlichen Zweck, getreu jenem Worte Flauberts: »*L'homme n'est rien, l'oeuvre est tout*«, und fühlt die subjektive Befreiung, die ihm das Werk gewährt, als etwas Untergeordnetes. Er weiß, daß das Wort für seine Leser Ersatz des Lebens ist; er weiß aber auch, daß er mit seinem Werke eine Wirkungsursache setzt, die nicht wieder auszulöschen ist, eine *prima causa*, die in die Jahrhunderte, ja Jahrtausende hinein fortwirkt und fortzeugt, menschlich-ewige Tat, aus der sich Segen, Fluch, Kampf, Mord, Freude, Friede — aus der sich Chaos oder Kosmos der Welt gebären kann. Diese Besinnung hat den Aktivismus auf die Beine gebracht. Er ist nichts anderes als die Mahnung: durch Wortwerke zu nichts Unmenschlichem in der Welt den Anstoß zu geben. Diese Aktivisten spüren in sich, was Christian Morgenstern einmal so formuliert hat: »Wenn ein Schriftsteller sich jederzeit der Macht bewußt wäre, die in seine Hand gegeben ist, würde ein ungeheures Verantwortlichkeitsgefühl ihn eher lähmen als beflügeln. Auch das Bescheidenste, was er veröffentlicht, ist Same, den er streut, und der in anderen Seelen aufgeht, je nach seiner Art.«

Es ist nicht nur eine sozusagen organische Feinheit, die den Künstler vom Neurotiker scheidet, sondern es ist diese Geistigkeit, diese Weite seines Kulturbewußtseins, die ihm ermöglicht, seine überschüssigen Energien in Werke umzusetzen — was selbstverständlich ebensowenig eine »Erklärung« der künstlerischen Veranlagung ist wie die Theorie der Psychoanalytiker. Der Dichter fügt sich dem gewaltigen Verbewußtheitungsprozeß, den wir Kultur nennen, freiwillig ein. Er wächst über den subjektiven Genuß an der Entspannung seiner Energien hinaus zur Erkenntnis seiner objektiven Funktion, im letzten und erhabensten Falle des Genies zur Erkenntnis seiner menschlichen und menschheitlichen Mission. Er schwebt zwischen seiner biogenetischen Bedingtheit und dieser teleologischen Freiheit, die kein Spiel erlaubt. Ein besonders glückhaftes, begnadetes Verhältnis von Vitalitätsüberladung und dieser teleologischen Einordnung, geheimnisvoll, rätselhaft in der Fruchtbarkeit seiner Polarität: das macht den Dichter. Nur ganz selten wird diese glückhafte Balance des Genies erreicht, und auch dem Genie ist nur in ganz seltenen Stunden diese Sicherheit, aus der die ganz großen Werke der Kunst hervorgehen, die gleicherweise beiden Sphären angehören, beschieden. Das macht ja letzten Endes auch alle »Tendenzwerke« unkünstlerisch, d. h. nimmt ihnen die Suggestivkraft zur Abreaktion beim Aufnehmenden, daß diese Balance fehlt, daß in ihnen Ethiker, also Antikünstler, aus dem Verstande heraus die Technik des Sublimierungsvorganges benutzen, ohne daß sie biologisch, d. h. von dem Überschusse ihrer Vitalität zu ihrem Werke gezwungen waren. Die vitale Zwangslage ist ebenso wichtig wie das kulturelle Zweckwollen; aber auch: das kulturelle Zweckwollen ist ebenso wichtig wie der vitale Zwang zum Schaffen.

Es liegt an der relativ niedrigen Stufe des Bewußtseins, die wir erst von den Vorgängen beim künstlerischen Schaffen haben, daß die Künstler selbst noch wenig von der subjektiven Entladungsfunktion der Kunst zu sagen wissen. Immerhin fällt es leicht, von Künstlern, die die Selbstanalyse liebten, schlagende Worte anzuführen. Goethe kommt in Betracht, ebenso Hebbel, an dessen Satz über Shakespeare erinnert sei. Hier seien einige weniger bekannte Zitate angeführt. In aller Kraßheit schreibt Flaubert: »Bewahre deinen Peniskrampf für den Stil.« Ebenso scharf formuliert Nietzsche: »Keuschheit ist bloß die Ökonomie eines Künstlers. Es ist ein und dieselbe Kraft, die man in der Kunstkonzeption uud die man im geschlechtlichen Aktus ausgibt« (Fragment zur Physiologie der Kunst). Beide haben für ihr Leben die Konsequenz aus diesen Erkenntnissen erzogen; wie sich solche Erkenntnisse überhaupt bereits zu einer Art Technik des Erlebens umzuformen beginnen.

In viel größerem Maße und mit bedeutend größerer Sicherheit haben die Dichter die objektive Funktion des Künstlers festgestellt. Allerdings ist da kaum eine Einheit der Meinungen vorhanden, und man muß wieder zum Schema der Polarität greifen, um das Einheitliche der beiden auseinandergehenden Ansichten zu umfassen. Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir zwei Hauptmeinungen ansetzen und zwei Haupttypen der kulturellen Einstellung des Dichters annehmen. Wir nennen sie die Typen des statifizierenden und des dynamisierenden Dichters.

Zweierlei Kulturarbeit leistet der Dichter mit seinem Werke: eine Bewahrungsarbeit und eine Kulturpionierarbeit. Der dauernde gereizte Kampf, der zwischen den Anhängern der beiden Leistungsformen geführt wird, nimmt meistens die Wendung, daß bald die eine, bald die andere als die »einzig wahre« Form der Kunst ausgeschrien wird. In Wirklichkeit haben beide Formen ihren Wert und sind unlöslich miteinander verbunden, ja die einzelnen Persönlichkeiten, von denen gewiß einige mehr zu der einen, andere mehr zu der andern Form neigen, machen

fast sämtlich in der Entwicklung ihrer Individualität eine Entwicklung von der einen Form zur anderen durch. »Wie in der Menschheit«, sagt Wilhelm Bode gelegentlich Goethe, »so liegt auch in jedem einzelnen Menschen beides: die Anerkennung des Wirklichen und die Sehnsucht nach der vorgestellten höheren Welt ... Wir alle denken uns aus, wie Menschen und Dinge eigentlich sein sollten; der Künstler aber steht beständig vor der Frage, ob er das Wirkliche nachbilden soll oder dessen Erhöhung.« Setzt man für »Erhöhung« etwa den Begriff Problematisierung, so wird noch klarer, worauf wir hinauswollen.

»Es ist die Aufgabe der Kunst,« definiert Leo Tolstoi, »die höchsten und wertvollsten Gefühle der Menschenseele zu überliefern.« Der Dichter ist also der Historiker der Menschheit; der wirkliche Historiker, der nicht die Historie von unsinnigen Mordtaten und Wirtschaftsverschiebungen, sondern die Geschichte der Menschenseele niederschreibt. Für die Lyrik hat Hebbel einmal die gleiche historische Aufgabe gestellt: »Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle teilhaftig machen.« Die Lyrik ist also zugleich auch, paradox gesagt, Epik. Alle Kunst ist Epos: das Epos der Menschheitsentwicklung, das sich gleichsam automatisch schreibt. Doch geht diese Entwicklung in einem Schema vor sich, die den Einzelnen immer gegen das beharrende Ganze stellt. Und so tritt auch die große lyrische Persönlichkeit mit ihrem feineren und differenzierteren Fühlen immer zunächst gegen das Allgemeingefühl auf, bis sich schließlich ihr neues Erlebnis zum Allgemeinerlebnis erweitert. Sie ist so Entdecker, Pfadfinder im weiten Land der Seele; sie stellt immer wieder an den Leser oder Hörer die Frage: hast du das auch schon erlebt? und steigert, vertieft, erweitert und verfeinert die Erlebnisfähigkeit. Geibel hat beide Funktionen sehr gut in einem Doppeldistichon zusammengefaßt:

»Das ist des Lyrikers Kunst, aussprechen, was allen gemein ist,
  wie er's im tiefsten Gemüt neu und besonders erschuf;
oder dem Eigensten auch solch allverständlich Gepräge
  leihn, daß jeglicher drin staunend sich selber erkennt.«

Der Problematiker Hebbel hat der »Poesie« im allgemeinen eine dynamisierende Funktion zuerkannt. »Das Problematische ist der Lebensodem der Poesie und ihre einzige Quelle; alles Abgemachte, Fertige, still in sich Ruhende ist für sie nicht vorhanden ... Nur wo das Leben sich bricht, wo die inneren Verhältnisse sich verwirren, hat die Poesie eine Aufgabe,« und an anderer Stelle: »Steigerung ist die Lebensform der Kunst.« Egon Friedell hat sich mit beiden Funktionen in seinem hochbedeutsamen Buche »*Ecce poeta*« auseinandergesetzt. »Der Dichter ist dazu da,« schreibt er, »das Problem des Daseins in allen seinen Teilen komplizierter, widerspruchsvoller und unlöslicher zu gestalten.« Doch an anderer Stelle: »Bisher war der Dichter ein Mensch, der die Wirklichkeit so lange zurechtbiegt, zurechtlügt, bis sie ästhetisch wirkt. Er hielt es für seine Aufgabe, die ‚Defekte' der Realität zu korrigieren. Aber der Defekt war im Betrachter. Die ganze bisherige Ästhetik ist ein Irrtum,« und, für den objektiven Epiker im Sinne Flauberts kämpfend: »Der Dichter ist seiner Zeit wertvoll als Photogramm, für ihr gegenwärtiges und zukünftiges Leben ... Der richtige Epiker ist identisch mit der Natur, die ebenfalls ohne Pathos vernichtet. Er ist eine geheimnisvolle Kraft, die fremd über dem Leben thront, es kalt schildert: ein klarer, glatter, glänzender Spiegel, der die Dinge auffängt; während andere Dichter an ihren Geschöpfen aufs tiefste leiden. Sein Herz bleibt unbewegt, ergreift niemals Partei: das eben macht sein Genie aus.« Dieser objektive Epiker ist ein Ideal, zu dem sich Flaubert zu züchten suchte. Vor ihm hat wohl nur Shakespeare, scheinbar, diese Objektivität erreicht — diese Objektivität,

die den Haß derer beschwört, die dem Dichter durchaus nur die dynamisierende Funktion zuerkennen wollen. Etwa den Haß des Aktivisten Hiller, der über Shakespeares Objektivität schrieb: »Unser großer Unmöglicher, Ungeist (mit Geisteinsprengseln), theaterzaubernder Quietist, Prototyp des Tendenzlosen: Shakespeare. Er beschrieb mit michelangelesker Wucht, das ist wahr, aber . . . er beschrieb. Ein Ungeheuer an Kraft, ein gewaltiger Schöpfersmann, hieb er die Welt hin, schuf sie noch einmal — aber schuf sie nicht neu. Tolstoi hatte recht, ihn unsittlich zu nennen. Denn Wiederholen ist unnütz, kindisch, im titanischen Fall ruchlos; es kommt auf Ändern an.« Abgesehen davon, daß Hiller Shakespeare wohl zu wenig kennt, da er nicht zu wissen scheint, daß dieser »Quietist« in »theaterzaubernden Stücken« wie »Maß für Maß« und anderen recht sehr auf eine Änderung der Welt hinaus ist (wenn auch nicht mit suggestionsloser Tendenz), so ist es interessant, diese Meinung von 1918 — Meinung einer ganzen Generation! — noch einer anderen Stelle aus Fridells »*Ecce poeta*« gegenüberzustellen, um die polaren Einstellungen zweier, nur durch wenige Jahre getrennten Generationen herauszuarbeiten. Es heißt da: »Der äußerste Gegensatz der Genialität ist die Subjektivität. Je subjektiver ein Mensch in die Welt blickt, desto weniger kann er Genie, das heißt Weltauge sein. Je unpersönlicher er ist, je mehr er sich in allem und jedem zu objektivieren vermag, je mehr er allen Dingen und Ereignissen gegenüber nichts zu sein strebt als photographische Platte, desto genialer ist er, desto mehr ist er Künstler.« In aller Kraßheit stehen sich in den beiden Zitaten die Extreme gegenüber, die Extreme von Idealismus und Realismus, von Expressionismus und Impressionismus, von Aktivismus und Objektivismus oder, wie wir allgemeiner, um alle diese Polaritäten in eine formal weit genug gefaßte Antithese zu bringen, sagten: Die Extreme der dynamisierenden und der statifizierenden Funktion der Kunst.

Probleme zu Ende denken, heißt immer wieder, Antinomien feststellen und von ihnen, vor denen die Begriffe von »richtig« und »falsch« sinnlos werden, halt zu machen. Nur Flachköpfigkeit glaubt, Probleme »lösen« zu können. Dieses Problem der Kulturfunktion der Kunst, das sich bis zum Entweder-oder zuspitzen kann: Kunst oder Kultur? ist viel zu kompliziert, als daß man mehr erreichen könnte, als es zu umschreiben. Das Genie wird immer wissen, wo seine Kraft liegt. Es wird diese Frage: Kunst oder Kultur? zu beantworten wissen; denn in ihm fallen beide zusammen, fällt der vitale Zwang mit dem teleologischen Wirkungswillen zusammen. Subjektive und objektive Kulturfunktion sind in seinem Schaffen eine Einheit; und deshalb vermag es auch die anderen zu erlösen.

Besprechungen.

Aus Natur und Geisteswelt. Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

Leser dieser Zeitschrift, die nicht Fachphilosophen sind, fragen mich öfter nach kurzen Darstellungen wichtiger philosophischer Gebiete, da sie gerade im Zusammenhang mit ästhetischen Arbeiten das Bedürfnis empfinden, sich über Philosophie belehren zu lassen. Ich empfehle dann gern, außer Meiners »Philosophischer Bibliothek«, die Bändchen, die bei Göschen, Quelle und Meyer und Teubner erschienen sind. Vielleicht ist es auch anderen Lesern erwünscht, zunächst einmal über die von Teubner veröffentlichten kleinen Bücher etwas zu erfahren.

Eine allgemeine Auseinandersetzung über Wesen und Grundfragen der Philosophie enthält Bd. 186, verfaßt von Hans Richert, ehemals Oberrealschuldirektor in Posen. Hierin findet sich auch ein Abschnitt über Ästhetik. Er zeigt dieselben Merkmale wie das Ganze: er bringt nichts geradezu Falsches, aber auch nirgends wirkliche Aufklärung, er ruht weder auf einer zureichenden Kenntnis des gegenwärtigen Standes unserer Wissenschaft noch auf einer selbständigen Anschauung von den Problemen. Ich finde das Buch unbedeutend. — Eine beträchtliche Höhe dagegen erreicht Edvard Lehmanns Beitrag zur Sammlung Teubner: »Mystik im Heidentum und Christentum« (Bd. 217). Da Lehmann höchst lebendig, manchmal fast burschikos schreibt, so wird man von seiner Darstellung ebenso wie vom Stoff gefesselt, und dabei steht er zu seinem Gegenstand nicht eben freundschaftlich. Er rühmt als der Mystik Tat nur dies, daß sie das Kommen eines Tages ankündigt, und warnt vor ihr, weil sie gar leicht »ein Abenddunkel werden kann, das sich als undurchdringliches Zwielicht um die Seelen legt«. Gestalten der primitiven, der indischen, der persischen Mystik ziehen an unseren Augen vorüber. Dann beschäftigen wir uns mit Plato (der die Mystik der Persönlichkeit an Stelle der Naturmystik gesetzt habe) und mit Christus (der nicht Askese, Ekstase, Intuition gefordert, nicht Vereinigung, sondern Gemeinschaft mit Gott gelehrt habe). Gut wird nun gezeigt, wie Plato bei Philo und Clemens und namentlich beim Areopagiten nachwirkt. Scharfe Worte fallen gegen Meister Eckhart und gegen den mittelalterlichen Realismus. Von Luther ab wird die Schilderung kürzer und hört im Grunde schon mit den Quietisten auf. — Gehen wir zu allgemeineren philosophiegeschichtlichen Versuchen über, so stoßen wir auf eine schon in vierzigtausend Stücken verbreitete Schrift von Ludwig Busse: »Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit« (Bd. 56). Weshalb sie so beliebt ist? Weil sie auf dem Grunde herkömmlicher Voraussetzungen die klassisch gewordenen Systeme faßlich und nüchtern darstellt. Ein Schulbuch, allen Prüflingen wohl zu empfehlen. — Selbständiger und lebensvoller ist die geschichtliche Einleitung in die Philosophie von Jonas Cohn, betitelt »Führende Denker« (Bd. 176). Vor allen Dingen besitzt der Verfasser die Gabe, sich in die Stimmung des noch nicht unterrichteten, aber geistig reifen Lesers hineinzufühlen, und er hat den Mut zur Unvollständigkeit (der sich gelegentlich auch in einen Mut zur Unrichtigkeit verwandelt); außerdem steht er — naturgemäß — dem philosophischen Fühlen der Gegenwart näher als

der bereits 1907 verstorbene Busse. Somit wäre es erwünscht, wenn das Büchlein von der jetzt erreichten dritten Auflage bald zu der sechsten gelangte, die der Busseschen Schrift vergönnt gewesen ist. — Weiterhin nenne ich zwei tüchtige Arbeiten jüngerer Gelehrter. Johannes M. Verweyen hat eine »Naturphilosophie« (Bd. 491) geschrieben, in der Probleme und Bestrebungen neuerer (allerdings nicht neuester) Forschung übersichtlich behandelt werden. Von Kurt Joachim Grau stammt ein »Grundriß der Logik« (Bd. 637), der bei dem Mangel an kurzen Lehrbüchern der Logik des Erfolges sicher, aber auch an sich betrachtet des Erfolges würdig ist. Leider fehlen die Ergebnisse der Untersuchungen von Brentano und Lask sowie die der symbolischen Logik; wenn es zu schwer war, sie hineinzuarbeiten — obwohl es möglich gewesen wäre —, so hätten sie wenigstens in einem besonderen Abschnitt über die Reform der schulmäßigen Logik mitgeteilt werden sollen. — Oft und meist gut ist die Psychologie in der Schriftenreihe vertreten. Ernst von Aster gibt eine philosophisch unterlegte, unparteiische, sachkundige »Einführung in die Psychologie« (Bd. 492), während Braunshausen (Bd. 484) sich auf die experimentelle Psychologie beschränkt, hierbei jedoch viel zu sehr auf willkürlich herausgegriffene Einzelheiten eingeht. Kreibigs nicht üble Abhandlung über die Sinne des Menschens (Bd. 27) bedarf mehrfach einer Überprüfung, Verworns »Mechanik des Geisteslebens« (Bd. 200) ist im Grunde eine Physiologie des Zentralnervensystems, dargeboten unter voller Beherrschung des Tatsachenstoffs (weshalb aber fehlen die Vogtschen Forschungen?) und in klarer Anordnung. Ein Doppelband (213/214) ist der Psychologie des Kindes gewidmet. Der Verfasser, Robert Gaupp, hat sich den auf diesem Gebiet führenden Männern — auch in bezug auf Phantasie, Spiel und Kunst des Kindes — angeschlossen und aus Eigenem allerhand Nützliches beigesteuert. Zum Schluß erwähne ich das brauchbare Heft Trömners über Hypnotismus und Suggestion (Bd. 199) und die rühmenswerte Bemühung Baerwalds (Bd. 560), Licht zu tragen in das dunkle Gebiet des Okkultismus, des Spiritismus und der unterbewußten Seelenzustände. — Im ganzen also kann ich unseren Lesern raten, für philosophische und psychologische Belehrung sich der Teubnerschen Sammlung anzuvertrauen.

Berlin. Max Dessoir.

Walter Curt Behrendt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1920. Mit 29 Abbildungen. 276 S.

Die von Lamprecht und Helmolt begründete Sammlung »Das Weltbild der Gegenwart« hat uns bereits »die bildende Kunst der Gegenwart« von Wilhelm Hausenstein beschert und die »Weltliteratur im 20. Jahrhundert« von R. M. Meyer. Nun folgt nach längerer Pause das Buch von Behrendt. Zu dem etwas plakatmäßig aufgedonnerten Titel steht in wohltuendem Gegensatz der vortreffliche Inhalt. Nüchterne Klarheit und phrasenlose Sachlichkeit zeichnen alle Ausführungen Behrendts aus; in den Werturteilen bewähren sich ruhige Besonnenheit und kenntnisreiche Umsicht. Man merkt die strenge und straffe Schulung Karl Schefflers, zu dessen Hauptmitarbeitern an »Kunst und Künstler« Behrendt zählt. Nur erreicht er nicht die unerschrockene Gedankenkühnheit und damit Originalität Schefflers, sowie den lebensvollen Adel seiner Sprache. Dafür ist er auch vor Entgleisungen geschützt, bewahrt stets anständiges Niveau: niemals letzte Tiefen aufspürend, bisweilen geschickt eklektisch, an keiner Stelle platt und trivial.

Behrendt geht von der Überzeugung aus, daß die Voraussetzungen für die Entstehung eines Kunststils erst erfüllt sind, wenn sich im Schoße einer gefestigten

Gesellschaft ein herrschender Lebensstil herausgebildet hat. Mehr noch als Malerei und Plastik, die der persönlichen Freiheit des Künstlers weitere Grenzen gewähren, ist die Baukunst, deren Schicksal zur Hälfte immer eine Bauherrnfrage ist, und das ihr dienstbare Kunstgewerbe, dessen Meisterschaft zum guten Teile auf handwerklichen Traditionen beruht, von der Wirksamkeit solcher sozialen Bedingungen abhängig. Die moderne kunstgewerbliche Bewegung ist durchaus nicht rein künstlerischen Ursprungs. Der Wille zum Stil ist auch hier nicht einem starken, ursprünglich schöpferischen Formentrieb entsprungen, der nach Betätigung und Entfaltung drängte. Tiefgründige pädagogische und moralische Überlegungen wirkten mit. Die Bewegung entstand auf intellektuellem Wege, gefördert durch eine energische Tat menschlichen Willens. Aufs engste verknüpft mit den geistigen Tendenzen ihrer Zeit, stellt sie eine neue Phase jener angestrengten Versuche dar, die das 19. Jahrhundert um die Gewinnung einer künstlerischen Gesamtkultur unternommen hat. In den auf die Überwindung des Impressionismus gerichteten Kunstströmungen hat man die Quelle der modernen kunstgewerblichen Bewegung zu suchen. Zu derselben Zeit etwa, als sich in der Malerei die natürliche Reaktion auf den Impressionismus bemerkbar machte, als man in der Differenzierung und Auflösung der Form die letzte Stufe erreicht hatte und sich aufs neue nach rhythmisch-ornamentaler Gebundenheit zurücksehnte, begann auf dem Kontinent das moderne englische Kunstgewerbe bekannt zu werden.

In zwei Teilen baut Behrendt sein Buch auf. Der erste behandelt das Kunstgewerbe, der zweite ist der Architektur gewidmet. Die Einleitung bespricht die allgemeine geistige und wirtschaftliche Konstellation. Der kunstgewerbliche Abschnitt skizziert zuerst den Entwicklungsgang der Kunst im 19. Jahrhundert; beginnend mit dem Schönheitsbegriff des Klassizismus und ausklingend in den Bemühungen um einen neuen Stil. Das zweite Kapitel dieses Teiles sucht die »neue Gesinnung« aufzuweisen und verweilt besonders eingehend beim »Beispiel« Englands und Belgiens. Der neuen Form gilt das dritte Kapitel. Das vierte schildert die Reaktion durch Rückkehr zum Klassizismus und Biedermeier, durch Zurückdrängung des bildenden von dem dekorativen Formprinzip. »Das Kunstgewerbe als Ware« nennt sich das nächste Kapitel, das sehr interessant den Werkbundgedanken erörtert, das Qualitätsideal, den Massenabsatz usw. Abschließend werden die einzelnen Leistungen gewürdigt: Buchkunst, Plakat, Gewebe, Keramik, Porzellan, Glas, Schmuck, Möbel. Der Architekturteil nimmt seinen Ausgangspunkt von der Alleinherrschaft des Renaissanceideals in der modernen Baukunst und erblickt in der Abkehr von ihm die Grundbedingung für einen neuen Baustil. Der Reihe nach werden uns dann die Probleme der bürgerlichen und öffentlichen Baukunst vorgeführt, die Bauten des Welthandels und des Weltverkehrs, sowie die städtischen Bauaufgaben.

Vermißt habe ich tiefer dringende Einzelanalysen besonders ausgezeichneter Werke; der Verfasser bleibt zu sehr im allgemeinen; aber in der Kunst entscheidet letztlich das Individuelle. Und diese Höhepunkte fehlen seiner Arbeit. Es wäre sehr dankenswert, wenn eine zweite Auflage diese Lücke beheben würde.

Rostock.

Emil Utitz.

Otto Grautoff, Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. Berlin, E. Wasmuth, 1919. 86 S. u. 32 Abb.

Der Verfasser nennt seine Arbeit selber einen Versuch. Dort, wo es sich darum handelt, die bunte Vielheit des in einem besonderen Grad an die Persönlichkeit gebundenen künstlerischen Lebens, wie der Lauf der Jahrhunderte sie vor dem

Beschauer ausbreitet, auf Gesetzmäßigkeiten und deren Typen zurückzuführen, da wird es kaum zu vermeiden sein, daß das Resultat hinter der Idee zurückbleibt. Wenn man von den etwaigen Mängeln einer ersten Zusammenfassung zunächst ganz absieht, wird man gegen jede versuchte Reduktion leicht Bedenken geltend machen können. Entweder wird beanstandet, daß sie nicht weit genug geführt ist, oder man findet, daß sie zu weit getrieben wurde. Im ersteren Falle durchdringt sie dann nicht das ganze Material, so daß ihr vielleicht gerade der letzte mögliche Grad der Einfachheit fehlt. Im anderen Falle vergewaltigt und verengt sie die Fülle des Stoffes, so daß das Ergebnis leer und leblos wird. Reichströmendes Leben mit seinem Reiz der Unmittelbarkeit und Gesetzmäßigkeit mit ihrer Kraft Entwicklungszusammenhänge erkennen zu lassen sind ein Doppelideal, das in die Kunstwissenschaft den Gegensatz von historischer und naturwissenschaftlicher Begriffsbildung und ihrer Methodik hineinträgt. Er kommt hier umso energischer zur Geltung, als es sich um ein und dasselbe Wissenschaftsganze handelt.

Grautoff sucht Formaufbau und Formzertrümmerung als tieferliegende Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung der bildenden Kunst zu erkennen: angefangen bei der ägyptischen und der frühgriechischen Kunst — erstere freilich nur genannt (S. 13) — bis zur Kunstbewegung, die gegen Ende des abgelaufenen Jahrhunderts einsetzte. Es ist das zweifellos ein fruchtbarer Gedanke und wäre es auch nur im Sinne einer heuristischen Idee, die das ungeheure Material gliedert und überschaubar macht. Dazu kommt noch, daß Grautoff den formalen Gesichtspunkt mit dem kulturgeschichtlichen in einem Nachklang der Hegelschen Denkweise zu vereinen sucht.

Noch eines möchte besonders hervorzuheben sein: Grautoff sucht »die inneren Bedingungen für den Stil in den bildenden Künsten« (S. 6) zu erkennen. Er betont: »Es gibt kaum ein Thema der äußeren Bedingungen, das im vorigen Jahrhundert nicht ausführlich behandelt worden ist, so daß jeder jüngere Forscher in dieser Beziehung nur weiter zu bauen braucht. Die inneren Bedingungen . . . sind bisher weder in der gleichen Vielfältigkeit noch in derselben Weite behandelt worden« (S. 6). Also auch hier eine der sich mehrenden Stimmen, die der Kunstforschung eine Fühlungnahme mit der Psychologie anraten. Die »Grundlage für die inneren Bedingungen des Künstlers« sieht Grautoff im Willen und Gefühl (S. 7). Er betont selbst den Zusammenhang mit Alois Riegl. Nur merkt er an, daß er die Begriffe weiter fasse als Riegl und sie anders in den Prozeß der Stilentwicklung einsetze und dementsprechend sie anders gliedere (S. 7).

Den Willen faßt Grautoff im kantischen Sinn (S. 7) und gewinnt dadurch einen tragfähigen Unterbau für den Begriff der künstlerischen Abstraktion in seinem Sinn. »Der Willensregungen gehorchende Künstler hebt einen Erkenntnisinhalt heraus und überträgt ihn in die Kunstform . . . das Wesentliche ist ihm, seinen Begriff von der Welt, von Menschen und Bäumen, seine Erkenntnis von Regeln und Gesetzen im Kunstwerk zur Anschauung zu bringen . . . Er sucht das Typische, das von ihm als allgemeingültig Erkannte . . .« (S. 10). Dieser Mentalität des Künstlers entspricht seine Sehweise: sie ist plastisch (S. 10, 15), und aus beidem leitet sich — wenn auch nicht gerade ausschließlich — der Charakter der von ihm geschaffenen Kunst her: »Ein abstraktes Kunstwerk wird . . . in einer klaren und übersichtlichen Formensprache vorgetragen sein. Es wird Rhythmus und Symmetrie zeigen« (S. 10). Gerade »die Skandierung der Farben und Formen im Bilde entspringt ebenfalls dem Drange, Ordnung in das Scheinhafte und Zufällige der Welt zu bringen, eine Idee der Gesetzmäßigkeit dem Beschauer zu vermitteln, — also einem Willen zur Abstraktion« (S. 40). Mit begrifflicher Schärfe definiert Grautoff: »Eine solche Kunst

ist abstrakt, weil sie die Sinneseindrücke der Außenwelt nur insofern gelten läßt, als sie sich mit dem begrifflich Erkannten und Vorgestellten decken« (S. 8).

Seinen Begriff vom Gefühl legt Grautoff in keiner bestimmten Fassung vor. Er setzt sofort ein: »Der vom Gefühl ausgehende Künstler erlebt durch die Intensität seiner Sinne das Ineinanderverwachsensein aller Dinge. Er stellt nicht *a priori* Erkanntes dar, ... sondern will das Erlebnis seiner Sinne oder seiner Seele, das Kosmische im Ich und das Ich im Kosmos und damit das Relative, konkretisieren ... da er erfahren hat, daß in der Welt kein Ding für sich besteht, sondern alles untereinander in Beziehung steht, so hebt er nicht einzelne Teile heraus, sondern will die Inhaltsfülle der Erscheinungs- oder Gefühlswelt als Ganzes widerspiegeln. Er sieht nicht die Gegensätze, sondern die Verbundenheit von Massen in Hell und Dunkel« (S. 10 f.). Die Formensprache leitet Grautoff von der Eigenart des menschlichen Gefühls ab, die sich ausspricht in der Tendenz zur »Selbstaufgabe in der Geliebten, in der Natur« usw.: »Linien, Formen, Flächen und Farben bleiben niemals isoliert, sondern gehen ineinander über« (S. 11). Es stehen sich also die beiden Stilarten gegenüber wie die Gestaltung von begrifflich Erkanntem (S. 12, 13, 17) und Willensmäßigem (S. 16, 26 f., 40) und die Gestaltung von gefühlsmäßig Erlebtem (S. 12, 26, 28) und von Formaufbau und Formzertrümmerung. Grautoff ruft für letzteres auch die Kunstgeschichte auf: der Verlauf jeder Kunstepoche lehrt ihn, »daß formauflösende Tendenzen nur innerhalb einer reinen Gefühlskunst zum Durchbruch kommen können« (S. 40).

Die Frage, ob die Zuordnung von Willenskunst und Formaufbau einerseits und von Gefühlskunst und Formzertrümmerung anderseits wenigstens als möglich oder als naheliegend, wenn auch nicht als einzig möglich und notwendig angesprochen werden kann, ist vielleicht gar nicht eindeutig zu beantworten. Wenigstens nicht von der Psychologie aus. Vor allem wird man geltend machen können, daß die Psychologie als Typus des Denkens nicht nur den »auf das Typische und Absolute« (S. 10) gerichteten kennt, sondern ebenso ein Denken, das das »Relative«, das Funktionelle, die übergreifenden Zusammenhänge sucht. Historisch gesprochen: neben der eleatischen Denkweise mit dem starren Sinn steht die heraklitische mit der durchgehenden Umbildung oder neben dem platonischen Denken, das im wahrhaft Seienden sein eigentliches Objekt sieht, steht das Hegelsche Denken, für das selbst das Gesetz der Identität aufgehoben ist. »Daß in der Welt kein Ding für sich besteht, sondern alles untereinander in Beziehung steht« (S. 10), kann nicht allein die »Intensität der Sinne« (S. 10) lehren, sondern auch das Denken. Und das Gefühl: es mag wie im Wehschrei oder im Jauchzen der Lust nach außen sich ergießen und, ins Bildnerische gewendet, gleichsam die Bahnen des Lineaments im Umriß durchbrechen und zerbrechen. Oder es mag sich nach innen einwühlen und wie ein verzehrendes Feuer im Innern die gesamte lineare Struktur zerstören. Aber: ebenso kann das mit zuckendem Gefühl geladene Erlebnis gleich dem Blitz in Linien niederfahren. Ebenso gut wie das Gefühl mit sublimer Zartheit die Grenzen der Form und ihre Fläche schonen, ja geradezu über ihre Unversehrtheit wachen kann. Das ist freilich nicht mehr reine Psychologie des Bewußtseins. Hier spricht schon die Anschauung mit, wie sie durch das kunsthistorische Material vermittelt wird. Man mag für diese beiden Fälle der Formerhaltung etwa denken (— in umgekehrter Reihenfolge —) an die »Heimsuchung« vom Meister des Marienlebens oder an weibliche Akte von Ingres. Und dann an die »Verkündigung« des Sienesen Lippo Memmi (Florenz Uffizien) oder an die von Botticelli (Florenz Uffizien). Überall ist das Gefühl der Saft, der durch die Linie zieht. Daß endlich der Wille unter Umständen auch nicht die von Linien umschlossene Form schont, das sagt

z. B. der reif donatelleske »Johannes der Täufer«. Hier muß freilich darauf geachtet werden, daß Grautoff den Willen stark intellektualisiert (S. 7 f., 56 »aus dem Verstand und damit aus dem Willen . . . abgeleitet«, vgl. S. 9, 17). Dieser Wille geht über Kant noch weiter zu Spinoza zurück. Er hat mit (mathematischer) Formgesetzlichkeit mehr inneren Zusammenhang als der vom Lebensdrang erfüllte Wille Schopenhauers-Nietzsches. Auch das will berücksichtigt sein, daß Grautoff Gefühl und Wille nicht schlechthin antinomisch entgegensetzt: »Ich unterscheide«, schreibt er, »einen Stil, dessen Ausdrucksformen der Wille prägt, und einen Stil, der durch das Gefühl seine Form erhält, dazwischen einen Stil, in dem Ausdrucksformen des Willens und des Gefühls nebeneinander auftreten, und über den beiden Grundstilen einen vierten, in dem Wille und Gefühl zu einer Synthese ineinanderwachsen« (S. 7). Solche Synthesen sieht Grautoff in der Antike, in der Renaissance und auch in der Gotik (S. 22). Von letzterer meint er sogar, daraus, daß Wille und Gefühl »auf ihrem Höhepunkte gleich stark beteiligt waren« (doch S. 13), indem »die abstrakten Forderungen von konkretem Leben ganz erfüllt« waren, daraus lasse sich erkennen, daß die Gotik in keinem prinzipiellen Gegensatz zu einer der andern Perioden stehe.

Ob nicht gerade von diesem Punkte aus sich Bedenken erheben gegen die Ableitung der Stilentwicklung aus den inneren Faktoren »Wille und Gefühl«? Man möchte fragen, wo ist dann das »Individuationsprinzip« für die einzelnen Formen der Synthese zu suchen? Grautoff unterscheidet das eine Element wohl in das seelisch-transzendente Gefühl der Gotik und in das sinnliche Gefühl der Renaissance (S. 24 f., z. v. 16). Gewiß keine dialektische Begriffsspaltung, wenn auch die allgemeine Psychologie diese Differenzierung nicht kennt. Aber die Synthese läßt ihn doch auch sie wieder vereinen (S. 24).

Dieser, vielleicht darf man sagen, nivellierenden Angleichung der Grundelemente in der Synthese steht aber doch die Hauptthese gegenüber, daß formauflösende Tendenzen nur innerhalb einer reinen Gefühlskunst zum Durchbruch kommen können (S. 40). Das lehrt der Verlauf jeder Kunstepoche. In diesem großen Zug und in dieser Weite wird man der These mehr Bedeutung zusprechen können als der Beschreibung der Gefühlskunst (auf S. 10 f.), die sie begrifflich unterbauen soll.

Der Dualismus von Wille und Gefühl im Sinne der inneren Bedingungen für die Stilformen des Formbaues und der Formzertrümmerung ist trotz der Aufstellung der synthetischen Stilform das, was den Verfasser — wenigstens in dieser Schrift — hauptsächlich interessiert. Und dabei wendet sich seine Aufmerksamkeit der Formzertrümmerung noch ganz besonders zu. Unter diesem Gesichtswinkel sieht Grautoff die spätrömische Kunst: »Die Geschichte der spätrömischen Kunst zeigt die Entwicklung der Formenzertrümmerung innerhalb der antiken Tradition« (S. 37). Und fortschreitende Formauflösung ist für Grautoff auch die Signatur der modernen Kunst vom 16. und 17. Jahrhundert an (ebenda). Wenn auch Schichten wie das Ideal der Akademien des 17. Jahrhunderts, der Klassizismus vom Ende des 18. Jahrhunderts und der Akademismus des 19. Jahrhunderts sich quer zwischen die Phasen der Entwicklung schieben, schließlich siegt doch der Impressionismus mit der Auflösung der Einzelform (S. 37—48), dessen Werk der Expressionismus zu Ende führt mit der Zertrümmerung der Bildform (S. 49—56). Es steckt gewiß ein guter Kern in der Behauptung: »Unter dem Gesichtspunkt der Zersetzung jeglicher Stabilität ist der Expressionismus keine Gegenbewegung des Impressionismus, sondern seine logische Fortführung, in deren Verlauf die Formauflösung bis zu ihren letzten Konsequenzen getrieben wird (S. 49; z. v. S. 47). Nur geht Grautoff nach unserem Urteil doch zu weit, wenn er schließlich meint: »Sowohl der dingbefreite als auch

der am Gegenständlichen haftende Expressionismus hat den Sinn der bildenden Kunst überspannt, indem die Künstler versuchten, durch das Sprengen und Zerschlagen der letzten Reste optisch faßbarer Formen, die die Impressionisten von sinnlicher Erscheinung noch übriggelassen hatten, das Wesen der Dinge bloßzulegen« (S. 52 f.). Man wird statt von einem Zerschlagen der letzten Reste optisch faßbarer Formen schlechthin besser von einem Zerschlagen naturalistischer Formen sprechen. Und man kann eine Korrektur in diesem Sinne bei Grautoff selbst finden, wenn er von den stärkeren Potenzen der Cézanne-Nachfolge schreibt: »Ihr Suchen nach dem Sein der Dinge, ihr Drang nach Vereinfachung und Klärung führt sie dazu, von der konkreten Erscheinung so weit zu abstrahieren, wie es ihre Veranlagung bedingt. Ihre Werke gewinnen dadurch an kompositioneller Organisation, an Tiefe der absoluten Deutung der Erscheinungen und an Kraft des Ausdrucks. Die Richtung ihrer Kunst geht auf eine neue Klassik zu« (S. 79). Die Stelle legt in anspruchsloser Form bedeutsame Tendenzen in der modernen Kunst klar. Nur scheint es, daß Grautoff diese »Richtung«, in der er die Zukunft sieht, von Futurismus, Kubismus und Expressionismus scheiden will (S. 76). Das dürfte nur im Sinn der Heraushebung zulässig sein. Was Grautoff sonst noch über die jüngste Kunstbewegung sagt, sowohl in formaler Hinsicht als auch in kulturpsychologischem Betracht, ist als Charakteristik wie als Kritik mehr als einmal so, daß es die Sache klärt. So z. B.: »Der Expressionismus der Deutschen bedeutet das Freiwerden der seelischen Energien aus den Forderungen der griechisch-römisch-französischen Welt nach Klarheit, Maß und Harmonie« (S. 75). Oder: ». . . Diese Umprägung künstlerischer Werte hat eine Bedeutung, die dem Werden . . . eines neuen Stiles nur von Nutzen sein kann, indem sie . . . ein neues Verhältnis zu Linien, Formen und Farben ermöglicht« (S. 72 f.). Wenig glücklich will uns wenigstens die Bezugnahme auf die staatlich-politischen Ereignisse dünken. Nicht als ob ihre Gestalt überhaupt für die Kunst irrevelant wäre. Aber wir meinen, sie können nur bei historischem Abstand in die Betrachtung eingezogen werden; denn dann werden erst die tiefer liegenden Faktoren und die Zusammenhänge faßbar. Einstweilen ist aus dem Zeitcharakter der Kunst noch wenig davon abzulesen, welches die »geistigen Werte« sind, die »im Bolschewismus liegen« (S. 86). Auch das Kapitel: Der Bildersturm der neuen Jugend scheint uns für das Hauptproblem der Schrift wenig ergiebig zu sein, ja das Niveau der Schrift herabzudrücken. Was darin positiv ist, ist viel zu unbestimmt. So, wenn es heißt: »Vom Barock an begann eine langsame Zersetzung der Formen im Bilde. Die Impressionisten und Futuristen lösten die Einzelformen in duftigen Schein auf. Die Expressionisten zerschlugen die Bildform. Die Aktivisten räumen das Trümmerfeld ab, damit der tätige Geist der neuen Jugend Raum gewinnt für eine neue *vita activa* (S. 64).

Noch ein paar Einzelheiten, die mit dem Aufbau des Ganzen in Zusammenhang stehen. Grautoff ist ein Kenner der aus der französischen Kultur, zuletzt aus dem Pariser Boden, herausgewachsenen Kunst. Er schreibt von ihr: »Die Franzosen dürfen . . . als die Erben Griechenlands gelten. Vom 17. Jahrhundert an war ihr ehernstes Kunstgesetz: Eurhythmie« (S. 41). Als Beweis nennt er Poussin und Claude Lorrain, Watteau und Boucher, Ingres und Puvis de Chavannes. Aber auch in Manet, Monet, Pissaro und Sisley sieht er die klassische, griechisch-romanische Tradition lebendig. Bei Seurat und Signac spricht auch Grautoff nicht mehr von Eurhythmie (S. 44). Dagegen ist ihm beim deutschen Impressionismus der Verzicht auf »Rhythmisierung der Formen und Farben« die Regel (S. 42). Er sieht einen Rassengegensatz: »Der musikalische Zusammenklang aller Formelemente . . . bedeutet für den Franzosen die höchste Vollendung; der formalen Harmonie wird

das Subjektive untergeordnet. Dem Deutschen gilt als höchste Aufgabe, sein subjektives Schauen oder Erleben in denkbarster Unmittelbarkeit ... zum Ausdruck zu bringen. Eine Ein- oder Unterordnung seines subjektiven Wollens und Formens unter irgendeine Gesetzmäßigkeit erscheint dem Deutschen eine ... Trübung der Wahrheit« (S. 44). Obwohl Rassengegensätze bestehen, sind sie doch schwer faßbar. In dem Fall des deutschen Impressionismus denkt man antithetisch an einen Namen von der Bedeutung W. Trübners. Er darf auch in diesem Sinne sehr hoch angeschlagen werden: wieviel Formgesetzlichkeit z. B. in seinen Landschaften, ob vor Ende 1876, ob von 1896 ab, ob um 1912. Und selbst M. Liebermann spricht von einer verborgenen Komposition in seinen eigenen Werken. Literarisch führte er sie als »Phantasie« vor. Auch in dem Bilde von W. Rößler (Schlafendes Mädchen), auf das Grautoff sich bezieht, läßt sich unschwer eine mit den Zäsuren am Körper in Zusammenhang stehende Rhythmisierung der Linien der Baumstämme und der Lichtflecken im Hintergrund nachweisen. Es zeigt sich, wie schwer es ist, eine selbst durch Abstraktion, nicht durch Deduktion, gewonnene durchgreifende Gesetzlichkeit einwandfrei aufzustellen.

In einem andern Fall (S 29 f.) will Grautoff von Einzelwerken eine typische Gestaltungsweise ablesen, nämlich die sinnlich-funktionelle von Rubens' Kreuzabnahme (Antwerpen) und die seelische von Rembrandts gleichnamigem Werk (München). Ob aber nicht auch in dem (Früh-)Werk Rembrandts noch viel von mechanischer Funktion steckt? Vor allem dürfte in der Figur des Johannes nicht ein wunderbar seelisches Motiv zu sehen sein. Die Mundöffnung ist so auffallend groß, daß man eher an ein Zurufen als an Ergriffenheit denkt. Und die Blickrichtung ist eigentümlich wenig fest fixiert, soweit die Stellung des Augapfels in Frage kommt. Dazu die nur mechanisch aufgefaßte Figur im Rücken des Johannes und ganz besonders die weitere auf der Leiter. Von hier aus geht doch ein kalter Strom durch das Bild, dem für jeden Fall Johannes nicht entschieden genug entzogen ist. Bei all dem hat freilich Rembrandts Bild immer noch so viel Stille als Rubens' Darstellung lautes Pathos.

München. Georg Schwaiger.

Max Theuer, Der griechisch-dorische Peripteraltempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre (herausgegeben mit Unterstützung des Ministeriums für Kultus und Unterricht in Wien). Berlin bei E. Wasmuth 1918. 4°. 66 S. 43 Taf.

Im altgriechischen Megaronhaus war nur eine der Schmalseiten des sich über einem rechteckigen Grundriß erhebenden Baues zur Schauseite entwickelt. Die drei übrigen so entstehenden leeren Mauerflächen befähigten den ganzen Baublock wohl, Seite an Seite mit anderen gleichartigen Häusern eine Gebäudegruppe zu bilden (Troja II) oder als vermöge seiner Fassade beherrschendes Glied einen ganzen Komplex von Baulichkeiten um sich zu scharen (Tiryns). In dieser letzten Funktion blieb das Megaronhaus stets der Kern der griechischen Hausanlage und hat sich in vereinzelten Exemplaren selbst bis in die Architektur der römischen Kaiserzeit gehalten (Swoboda, Römische und romanische Paläste S. 32 f.). In völliger Anlehnung an dieses älteste und innerste Bauglied, das Megaron, ist das *templum in antis* entstanden, aus dem Männerhaus das Gotteshaus. Auch dieses enthüllt das Geheimnis seines Aufbaues lediglich in der (östlichen) Schmalfront. Während das Gesamtgebäude nur die Wirkung eines regelmäßigen Körpers auszulösen brauchte, hinter dem ein ebenso gestalteter Innenraum vermutet werden darf, zeigt die Frontseite in aller Deutlichkeit das bleibende Streben der griechischen Architektur, durch

möglichste Verlebendigung ihrer funktionellen Bedeutung die den Raum begrenzenden körperlichen Bauglieder zu ästhetischem Eindruck zu steigern, als deren Folge dann erst der Innenraum entsteht, notwendig in seinem absoluten Vorhandensein, scheinbar zufällig in seiner einzigartigen Gestaltung. Es sind recht eigentlich die zwischen den beiden vorspringenden Anten stehenden Säulen mit der darüberliegenden Ordnung, vor allem aber der Knotenpunkt des Kapitells an dem Ort des Zusammenstoßes beider, die dazu ausersehen sind, die beiden Grundbedingungen des Bauens, das Tragen und das Lasten, zugleich in ihrer Entfaltung und in ihrer Stabilisierung zu versinnlichen. Die drei übrigen Seiten blieben leere Fläche, wenn es auch im Einzelfalle nicht an Versuchen gefehlt hat, sie durch Herumführen des Frieses mit der Fassade in Verbindung zu setzen, durch Vorblendung flacher Pilaster zu gliedern oder durch eine vorgelegte Balustrade teilweise dem Auge zu verdecken.

Die völlige Isolierung des Tempels und seine Allsichtigkeit im Vergleich zu dem meist eingebauten Megaronsaal der Profanarchitektur hat aber schon frühzeitig zu einer ganz anderen Lösung dieser Schwierigkeit geführt, die freilich einen weit größeren Aufwand an Baumitteln verlangte. Alle vier Seiten erhielten nun eine Fassade vorgelegt, und zwar so, daß der wichtigste Teil der Stirnseite, die beiden Säulen samt dem darüberliegenden Gebälkjoch aus seinem baulichen Zusammenhang gelöst wurde und unter fortdauernder Multiplikation als äußerer Abschluß eines umlaufenden Pterons den eigentlichen Naos umzog. Jede der vier Seiten hatte nun unabhängig von ihrem Zusammenhang mit den übrigen ihren Eigenwert als Schauseite. Und hierdurch wurde das ästhetische Interesse von dem ursprünglichen Tempelhaus, von dem raumumschließenden Baublock, gleichsam von dem Kern auf die Schale abgelenkt, die nun wie ein tektonisches Ornament von gewaltiger Eindruckskraft plastisch die Cella umgab. Gewissermaßen die Urzelle dieses Gebildes ist aber das von zwei Säulen getragene Einzeljoch. Da diese beiden Teile nur in vertikaler Richtung gebunden sind, ist dieses Grundelement des Säulenumganges einer an sich unbeschränkten horizontalen Reihung fähig. Säulenhallen und -straßen meist schon hellenistischer Zeit geben davon Kunde. Die Giebelseite des Peripteraltempels unterlag jedoch bestimmten Beschränkungen, die sich aus der Dachkonstruktion ergaben. Die Säulenzahl mußte infolge der Beziehung des vorgelegten Pterons zu den Säulen des Pronaos und der Türöffnung der Cella vernünftigerweise eine gerade sein und war es auch (6 oder 8) mit verschwindender Ausnahme (sogenannte Basilika zu Paestum. Beiläufig: die Erklärung, die Theuer S. 19 ff. für die die Joche der Schmalseiten an Länge übertreffenden Joche der Langseiten an diesem Tempel gibt, ist unverständlich. Die Proportionierung des Tempels ist die normale für ein Peripteron von 8 · 17 Säulen. Nur die mittlere Säulenstellung in der Achse der Cella und die drei Säulen des Pronaos machten eine Erhöhung der Säulenzahl an den Giebelfronten auf 9 notwendig. Es ist also nicht eine Erweiterung der Jochweiten an den Langseiten, sondern umgekehrt ihre Verkürzung an den Kurzseiten zu erklären: und die »Basilika« kennzeichnet sich hierdurch deutlich als Einzelfall und Ausnahme). Anders die Langseiten. Da sie isoliert für sich gesehen werden wollen, so kann von einer Einschränkung ihrer seitlichen Ausdehnungsfähigkeit nur insofern die Rede sein, als die einzelnen Glieder des Pterons, je weiter sie sich bei gleichbleibender Höhe von der Mittelachse des Tempels entfernten, natürlich an Wirkung verlieren mußten, d. h. eine übermäßige horizontale Entwicklung des Pterons den Standpunkt des Beschauers so sehr in die Ferne rücken mußte, daß die auf eine gewisse Nahsicht berechnete Durchbildung des architektonischen Details (auf dem überhaupt der Grundgedanke dieser Fassadenbildung fußte) ihren Zweck verfehlt hätte. In der Tat verläuft auch die historische

Entwicklung so, daß man die anfänglich sehr langgestreckten Seitenfluchten, wo es angängig erschien, zugunsten einer konzentrierteren Wirkung zusammenzog, also ihre Länge in bezug auf die Höhe der Ordnung um einiges kürzte. Diese letztere war aber gegeben durch ihr notwendig rationales Verhältnis zur Breitenausdehnung der Stirnseite. So ergab sich das Bedürfnis, Breite und Länge des Peripterons in ein bestimmtes Verhältnis zueinander zu setzen, ohne daß dazu eine perspektivische Ansicht des Tempels, welche die beiden Seiten verbindet, oder die Rücksicht auf den Innenraum der Cella, der oft eine ganz andere Proportionierung zeigt, notwendig den Anlaß gegeben haben müßte.

Obgleich der ursprünglichen Konzeption des architektonischen Bildes auf diese Weise ziemlich enge Grenzen gesetzt waren, blieben doch noch unzählige Variationsmöglichkeiten. Die Erschaffer des Peripteraltempels müßten aber nicht Griechen gewesen sein, wenn ihre Schöpfungen nicht überall das Bestreben kündeten, auch diese geringen noch möglichen Verschiebungen der Dimensionen und der Ponderierung (es handelt sich ja hier nur um verfeinernde Nacharbeit, nachdem die Gesamtform durch die Arbeit von Generationen schon kanonisch festgelegt war) nicht dem Zufall oder der gefühlsmäßigen Eingebung zu überlassen, sondern gerade durch sie in jedem einzelnen Bauwerk eine übergeordnete Gesetzlichkeit zu proklamieren. Weltordner ist die Zahl, das Zeichen ihres Wirkens das klare, auf einfache Grundzahlen zurückzuführende Verhältnis der Teile untereinander und zum Ganzen. Es ist wohl von einiger Bedeutung, daß wir in der ältesten eigentlich griechischen Schöpfung, dem geometrischen Stil, zu Anfang des I. Jahrtausends vor Christi die gleichen rechnerisch festzustellenden Tatsachen antreffen (Mitteil. d. d. archäol. Instituts, Athenische Abt. XXXXIII, 1918, S. 81 ff.).

Hier setzen nun die »Beiträge« Max Theuers ein, der in größtenteils einwandfreier Weise noch einmal die Proportionierung von 27 dorischen Peripteraltempeln untersucht hat und nun das Resultat in leicht nachzuprüfenden Berechnungen vorlegt. Die historischen und kritischen Grundlagen, auf denen seine Forschung beruht, sind freilich in einzelnem recht anfechtbar, sehr zweifelhaft sogar seine gelegentlichen Versuche vom Besonderen zu allgemeinen historischen Zusammenhängen vorzudringen; das vorliegende Material dürfte zu solchen Schlüssen auch noch nicht genügen. Diese Mängel zu behandeln ist hier nicht der Ort. Es sollen daher in folgendem nur einzelne bedeutsame Erscheinungen, die aufzuzeigen Theuer gelungen ist, angeführt werden.

Zunächst die Grundrißgestaltung. Es entspricht völlig der oben gegebenen Skizze für die Entstehung des Peripteraltempels, daß das einfache Grundverhältnis zwischen Länge und Breite ($L \times B$) nicht etwa im eigentlichen Naos, sondern in der Peristase und zwar entweder im Stylobat oder im Stereobat enthalten ist. Solche Verhältnisse sind: 2×5, 3×7, 3×8, 4×9, 5×11, 5×12, 7×15, 9×19, 12×25. Stets übertrifft die Länge die doppelte Breite um ein bis zwei Einheiten. Theuer bringt diese beiden Fälle auf die Formeln $n \times (2n + 1)$ und $n \times 2(n + 1)$ und stellt fest, daß die Länge aus der Summe zweier aufeinanderfolgender Zahlen entweder der Reihe $1 + 2 + 3 + 4 + 5$ — — — oder der Reihe $1 + 3 + 5 + 7 + 9$ — — — gebildet ist (S. 59). Es scheint jedoch nicht überflüssig, auf eine Beziehung hinzuweisen, die dem griechischen Denken mindestens ebenso nahe lag wie diese Zahlenreihen: die Beziehung der Innenwinkel gleichseitiger Vielecke untereinander. Denn der Innenwinkel eines gleichseitigen Dreiecks verhält sich zu der Summe eines (gleichseitigen) Dreiecks- und eines Viereckswinkels wie 2×5, der letztere zu der Summe eines Vierecks- und (gleichseitigen) Fünfeckswinkels wie 5×11 und zu der Summe eines Vierecks- und eines (gleichseitigen) Sechseckswinkels wie 3×7 und

so fort. Die Statuierung des grundlegenden Verhältnisses in der Peristase hindert natürlich nicht, daß öfters die lichte Weite des eigentlichen Cellaraumes ebenfalls nach dem Grundverhältnis proportioniert ist, z. B. bei den sogenannten Tavole Paladine bei Metapont, beim sogenannten Heraklestempel von Akragas, beim Tempel E in Syrakus, bei den Zeustempeln in Olympia und Nemea und beim Parthenon. Auch für die Innenteilung im einzelnen bleibt oft dasselbe Verhältnis maßgebend, das die Hauptdimensionen regelt. So verhalten sich beim Heraion von Olympia ($B \times L = 3 \times 8$) Stylobatbreite zur Pteronbreite wie $3\,(1+2):8$, während für die Breite der drei Schiffe der Cella die Zahl 8 in die Summanden 3 und 5 aufgelöst wurde, so daß sich nun von einer inneren Stylobatkante bis zur andern Abschnitte von je 5, 3, 5, 3, 5 Teilen folgen (S. 35 f.). Im allgemeinen haben Gebäudeteile, die im Aufbau eine ähnliche Funktion besitzen, auch die Neigung, ihre Größenverhältnisse aufeinander abzustimmen: der Toichobat der Cella tritt gerne mit dem Stereobat, die äußere Cellaweite mit dem Stylobat in Beziehung (sogenannter Tempel der Hera Lakinia in Akragas, Konkordiatempel in Akragas). Selbst Größen zweiter Ordnung wie die Ausladung des Stereobates, die Breite der Stylobatplatten und, bezeichnend für das plastisch-körperliche Empfinden der griechischen Architekten, die Dicke der Mauern waren durch bestimmte Verhältnisse geregelt (S. 31, 28, 32, 40, 46). Der untere Säulendurchmesser steht bei vollendet durchproportionierten Exemplaren zur Jochweite im Grundverhältnis (Apollotempel zu Phigalia, Parthenon) oder einem sekundär bei der Innenteilung verwendetem (Aphaiatempel auf Aigina).

Der Aufriß des Tempels ist durchaus abhängig von der Breite der Stirnseite beziehungsweise deren Unterteilung. Die Gesamthöhe der Ordnung beträgt bei den Tempeln C und D in Selinus, beim Konkordiatempel zu Akragas und beim Apollotempel zu Phigalia die Hälfte der unteren Breite im Stereobat beziehungsweise Stylobat (S. 6 f., 32, 44), beim Parthenon $^{4}/_{9}$ (Grundverhältnis) der Stylobatbreite. Häufiger tritt jedoch die Säule selbst in ein bestimmtes Verhältnis zur Fundamentbreite, worauf die Höhe des Gebälks gewöhnlich sich zur Säulenhöhe verhält wie $B \times L$. Im westlichen Großgriechenland ist es vornehmlich die Breitenerstreckung der Euthynteria selbst, die in bestimmter Teilung die Säulenhöhe bedingt. Bei den Tempeln C und D in Selinus und beim Poseidontempel zu Paestum beträgt diese letztere $^{1}/_{3}$ B ($B \times L = 3 \times 8$ beziehungsweise 3×7; vergleiche S. 7 f. und 23), beim sogenannten Heraklestempel von Akragas und beim Tempel von Segesta $^{2}/_{5}$ B (Grundverhältnis; vergleiche S. 17 und 34), beim Cerestempel von Paestum $^{5}/_{12}$ B, beim Heratempel E in Selinus und beim Tempel der Konkordia zu Akragas $^{2}/_{6}$ B (Verhältnis der Strecke von der Stylobatkante bis zur zweiten Säulenachse zur Ausdehnung der drei Mitteljoche; vergleiche S. 20, 28 und 32). Seltener, dagegen im östlichen Griechenland fast durchweg, ist die Säulenhöhe von der Breite eines Normaljoches, einmal (bei der sogenannten Basilika zu Paestum, S. 19) auch vom Interkolumnium, abhängig. Sie beträgt zwei Normaljoche beim Tempel in F Selinus, beim Zeustempel von Olympia und beim Aphaiatempel auf Aigina (S. 10, 38, 41), entsprechend dem Grundverhältnis $^{5}/_{2}$ beziehungsweise $^{15}/_{7}$ Joche beim Apollotempel G in Selinus und dem Tempel der Nemesis zu Rhamnus (S. 12 und 55). Singulär ist das Verhalten des sehr jungen Tempels der Athena auf Sunion, der zur Bestimmung der Säulenhöhe die Breite zwischen den Achsen der Frontecksäulen halbiert. Auch die Kapitellhöhe steht gelegentlich in einem einfachen, aber im übrigen nicht wiederkehrenden Verhältnis zum Schaft. Dagegen läßt sich das Verhältnis der Triglyphen- zur Metopenbreite, gewöhnlich 2×3 (Konkordiatempel zu Akragas, Tempel von Segesta, Appollotempel zu Phigalia, Parthenon, sogenanntes

Theseion; vergleiche S. 33 f., 45, 50 und 53), einmal 5×8 (Aphaiatempel auf Aigina; vergleiche S. 41), stets aus dem Grundverhältnis ableiten. Die Kontraktion der Eckjoche hängt nicht nur mit der Austeilung der Triglyphen zusammen, sondern auch mit den Beziehungen der drei Mitteljoche der Stirnseite zu Anten und Säulen des Pronaos (S. 17).

Die Prinzipien, unter denen die Austeilung des Grund- und des Aufrisses im Detail erfolgte, erfordern noch eine kurze Betrachtung. Man verfuhr offenbar so, daß man, wo eine einfache Übertragung des Grundverhältnisses nicht möglich war, aus diesem selbst heraus andere Verhältnisse entwickelte. Die eine der beiden sich hier ergebenden Möglichkeiten, das Zerlegen der beiden Faktoren des Grundverhältnisses in die gerade passenden Summanden haben wir schon berührt. Waren jene ferner Quadratzahlen, so stellten ihre Wurzeln ein ganz andersartiges Verhältnis her: die Triglyphen des Parthenon und des sogenannten Theseions stehen zu den Metopen im Verhältnis von 2×3, ihre B zur L wie $2^2 \times 3^2$, $H \times B \times L$ des Parthenon wie $4^2 \times 6^2 \times 9^2$. Lehrreich sind die Maße des nur teilweise freigelegten Apollotempels auf Ortygia, dessen Dimensionen Theuer jedoch, wie jeder eigene Rekonstruktionsversuch zeigen kann, einwandfrei ermittelt hat. Zugleich war es möglich, eine Bauelle von 0,4966 m festzustellen. Nun betragen: die Stylobatbreite und der untere Säulendurchmesser $4 (= 2^2)$ Ellen, das Mitteljoch der Schmalseiten $9 = 3^2$, die Säulenhöhe $16 = 4^2$, die Breite des Pterons bis zum Toichobat $25 = 5^2$, die Breite des Tempels im Stereobat $49 = 7^2$ Ellen (S. 13). Vielleicht traute man diesen Zahlen, die die einfachste Beziehung zwischen Linie und Fläche oder in Grund- und Aufriß zu einem vorgestellten Kubus von vollendeter Form repräsentierten, wenn sie in Dimensionen verwandelt würden, eine besonders günstige Einwirkung auf den umschlossenen Raum zu. Auf neutralem Felde treffen sich so künstlerische Konzeption und wissenschaftliche Erkenntnis, um uns zwei Strebungen der werdenden und vollendeten großen Zeit der Griechen kennen zu lehren: ihre Schöpfungen von einem Hauch des Naturgesetzlichen berühren zu lassen und das Erkannte sinnlich-lebendig zu erfassen und darzustellen, selbst wo es uns tote Mathematik erscheint. Darüber hinaus aber sind die Theuerschen Tabellen, soweit sie einfache Klärungen der zahlenmäßig festzustellenden Beziehungen sind, als Rekonstruktion des mathematischen Kalküls, der dem dorischen Peripteros die letzte Glättung gab, wichtige zeitgenössische Zeugnisse für die Baugedanken, deren Ausdruck die dorischen Tempel des VI. und V. Jahrhunderts vor Christo sind. Sie zeigen mit Gewißheit, daß der subjektive Eindruck, den der heutige Betrachter vor diesen Bauwerken empfängt, richtigen Aufschluß über die architektonische Absicht gibt: der Konstruktion unterliegt eigentlich nur der Aufriß der Außenfassade, der Grundriß hat an ihr teil, insofern er durch die Gestaltung des Aufrisses mitbestimmt ist. Der Innenraum der Cella fügt sich jedoch nicht mit der gleichen Notwendigkeit der Gesamtkonstruktion ein, weder in seiner Tiefenerstreckung noch in seinen Höhenmaßen ist eine unmittelbare Affinität zum Eintretenden bezweckt, seine Dimensionen wiederholen das Grundverhältnis des Tempels oft unrein, er ist in der ursprünglichen Konzeption nur vorhanden als hinter dem Aufriß und über dem Grundriß mitzudenkender idealer Raumkörper. Besonderheiten in der Wahl der Verhältniszahlen schienen uns sogar von einer gewissen Unsicherheit zu zeugen, dem Innenraum von sich aus klare und in ihrer befriedigenden Wirkung notwendige Verhältnisse zu geben, eine endgültige Fixierung, die man dann durch eine gewissermaßen magische Einwirkung der planimetrisch durchkonstruierten Grenzflächen auf den dahinterliegenden Raum zu erreichen suchte. Je weniger den Griechen der beginnenden Klassizität eine natürliche Anlage zu einer nach Tiefe und Weite extensiven,

gleichsam malerischen Raumerfassung geworden war, »desto mehr sahen sie sich nach Gesetzen und Regeln um«, um ein Goethesches Bekenntnis zu paraphrasieren.

Theuer findet als Geschichte der Proportionierung eine allmähliche Entwicklung zu einem kanonischen Gebrauch, der sich dann lockert. Glaublich genug, wenn nicht so manche Einzelfälle dieser wohl noch verfrühten Statuierung widerstrebten! In den Vordergrund seiner Ergebnisse stellt er jedoch zwei Beobachtungen anderer Art: bei männlichen Gottheiten liegt das Grundverhältnis im Stereobat, bei weiblichen im Stylobat, bestimmte Grundverhältnisse sind bestimmten Gottheiten eigen, z. B. 2×5 dem Apollo, 5×11 dem Zeus, 3×8 der Hera. Die Zahl der Beispiele genügt, um das erste Resultat zu sichern, wenn auch der kultische Grund für eine solche Unterscheidung schwer zu finden sein wird. Anhalte und Übereinstimmungen, die Theuer zu seiner zweiten Feststellung führten, können Zufall sein. Es ist wenigstens auffallend, daß sich keine historische Entwicklung bis zu einer solchen Zueignung bestimmter Zahlenverhältnisse an Gottheiten zeigen will. Denn auch griechische Götter werden nicht mit Zahlen geboren. Verschwiegen darf jedoch nicht werden, was Theuer entgangen ist, daß unter den Pythagoräern hauptsächlich Philolaos einzelne Gottheiten mit den Innenwinkeln bestimmter Vielecke identifizierte (Diels, Vorsokratiker [3] I 305), wobei an die oben festgestellten Beziehungen dieser Innenwinkel zu den Grundverhältnissen dorischer Peripteraltempel zu erinnern ist. Wie auch die Zukunft entscheiden mag, es handelt sich hier um so geringe Differenzen, daß die Anwendung verschiedener Grundverhältnisse in Stereobat oder Stylobat für den ästhetischen Eindruck irrelevant bleibt, höchstens eine etwas verschiedene Formulierung des Vorstellungsbildes verlangt, im übrigen aber individuellen und zeitgeschichtlichen Neigungen freien Spielraum läßt. Es handelt sich mehr nur um eine Gepflogenheit auf einem Gebiet, das der rein künstlerischen Betätigung schon oder noch ganz fern liegt.

Heidelberg. Bernhard Schweitzer.

Hans Lorenz Stoltenberg, Reine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältnis zur Tonkunst. Leipzig, Verlag Unesma, 1920. 8°. 36 S.

Eine reine Farbkunst möchte man uns heute schaffen, wie es eine reine Tonkunst gibt. Die expressionistische Kunstbewegung, und innerhalb dieser breiten, historisch verankerten Bewegung, hauptsächlich die futuristische und kubistische Strömung, haben uns zu einer Eigenbewertung der Farbe in der Kunst hingeführt, wie wir sie früher nicht kannten. Diese Fähigkeit, die Mächtigkeit der Farbe als einen unerhört starken Anreger von ganz selbständiger Bedeutung zu empfinden, ihn auf allen Gebieten des künstlerischen und praktischen Lebens zu entschiedener, von irgendwelcher dinglichen Beziehung losgelösten Mitwirkung gelangen zu lassen, war in uns vorbereitet worden schon durch die Kunst des Impressionismus. So ist es wohl eine natürliche Folge dieser langanhaltenden Übung und Verfeinerung unseres Farbensinns und unseres Farbensehens, daß wir der Farbe an sich dieselbe Geistigkeit zuerkennen möchten wie dem Ton an sich, daß wir Farbensymphonien möchten lernen zu erleben mit der geistigen Tiefe und Beziehung, mit der wir Tonsymphonien erleben.

Die kleine Schrift von Hans Lorenz Stoltenberg: »Reine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältnis zur Tonkunst« sucht das Recht einer reinen Farbkunst zu begründen aus der Verwandtschaft des reinen (d. h. von jeder dinglichen Beziehung losgelösten) Tonempfindens mit dem reinen Farbenempfinden, sowohl ihrer Entstehung als ihrer Beschaffenheit nach, und hier kommt es ihm vor allem darauf

an zu zeigen, daß beide Empfindungen gleicherweise der Formung durch Raum und Zeit unterstehen. Auf dieser Gleichartigkeit baut er die Möglichkeit auf, ebenso reichhaltige und vielseitige Gefüge durch Farben schaffen zu können wie durch Töne, wenn auch gewisse Unterschiede des räumlichen Seins zwischen Farben und Tönen bestehen bleiben. — Die Ganzheit der Farbenerscheinungen läßt sich durch das körperhafte Gebilde des Farbkegels darstellen, die Grundlage der Töne bildet die Reihe.

Der Verfasser macht uns bekannt mit unzulänglichen Versuchen früherer Zeiten, Farbspielzeuge zu bauen, und stellt sich, als Erfinder »einer Art, zeitliche Farbvorstellungen auch anderen vorzuführen«, in die Reihe derjenigen, die heute auf diesem Gebiete praktisch arbeiten.

Die hier berührte Frage ist fesselnd, man könnte mit ihr zugleich die Frage lösen, ob der kleine Ausschnitt ernsthaft zu nehmender Darbietungen der dadaistischen Kunst, die Farbenerlebnisse von Bedeutung erregen will, mit welchen Mitteln immer es sei, seinen Zweck erreichen kann. Auf dem Grunde des ganzen Problems liegt die Frage: Ist tatsächlich die Farbe geistig so vom Körper, oder sagen wir besser vom Dinge, zu lösen, wie der Ton es ist; denn auf der Vollkommenheit dieser Loslösung, auf der Abstraktionsbefähigung ruht die Möglichkeit, die Farbe wie den Ton zum Träger selbständiger Kunstwerke zu machen. — Wir möchten die Frage verneinen.

Wenn auch unsere Auffassungsweise der Töne, wie der Farben, im Grunde genommen eine ganz gleiche sein sollte, bedingt durch die Raum-Zeitlichkeit aller unserer Empfindungen, so muß es doch einen Grund haben, warum von Ursprung an der Ton, losgelöst von den Dingen, durch die er erklang, Grundlage eines immer reicher und großartiger sich entwickelnden Baus reiner Kunst wurde, während die Farbe in der reinen Augenkunst, bis in die allerjüngste Zeit hinein, immer auf dinglichem Hintergrunde erschien. Da, wo sie die höchsten Triumphe ihres Eigenwerts feiert, im Kunstgewerbe, und hier besonders in der orientalischen Teppichkunst, auch da ist sie doch immer gebunden an den Gegenstand; über den Gegenstand schritt sie bisher noch nicht hinaus.

Sollte dieser verschiedene Entwicklungsgang von Ton und Farbe daran liegen, daß beide eben doch Ausdruck und Symbol von etwas an sich Wesensverschiedenem sind, und sollte diese Wesensverschiedenheit nicht eben die Grenzen zwischen beiden Gebieten letzten Endes festlegen?

Wir glauben nicht daran, daß der musikalische Ton seinen selbständigen Wert erlangt hat durch Abstraktion von den Geschöpfen und Dingen der Außenwelt, durch die und an denen Klänge unser Ohr berührten, wie Stoltenberg annimmt, sondern wir glauben, daß der musikalische Ton, ebenso wie der Tanz, hervorging aus dem Drang, den Regungen der Seele Ausdruck zu verleihen, dieselben in rhythmischer Formung zu gestalten und zu meistern. Daher war die Musik von jeher zwar gebunden an das Werkzeug zur Hervorbringung des Tons, aber Ausdruck von etwas ganz und gar Undinglichem.

Die Farbe hat uns niemals zu Gebote gestanden zum willkürlichen, unmittelbaren Ausdruck dessen, was unser letztes Eigenes ist, unseres seelischen Lebens. Sie hat eine ganz andere große Bedeutung. Sie erhebt die Dingwelt für uns zum Leben; das Geistige der Farbe besteht darin, nicht daß sie Ausdruck unseres eigenen seelischen Lebens ist, sondern daß sie uns die Seele der Körperwelt enthüllt. Weil sie nichts an sich ist, sondern weil sie entsteht aus dem Aufeinandertreffen von Lichtstrahlen und körperlichem Stoff, und weil sie beständig sich wandelt, entsteht oder vergeht mit der Beweglichkeit, dem Aufgehen oder Verlöschen des Lichts, darum zeigt sie uns die Dinge niemals wie sie sind, sondern immer

durchglüht von der Bedeutung, die sie greifbar besitzen in dem Zeitaugenblick, den wir mit ihnen erleben. Das ist der metaphysische Wert der Farbe, der nicht vermindert wird durch die Tatsache, daß wir im allgemeinen, unwissenschaftlichen Denken den Dingen eine ständige Eigenfarbe zuschreiben.

Der Sinn der Farbe liegt darin, daß sie, wo sie an Dingen erscheint, unseren Geist vom Sinnlichen zum Unsinnlichen und zum Übersinnlichen fortleitet, und hierauf beruht der selbständige Formwert, den die Farbe im Gebiet der Kunst besitzt. Immer aber vermittelt sie uns in der Kunst durch ihre Formung die Idee, die in der Welt außer uns liegt.

Dem Spielen reiner, ganz beziehungslos dargebotener Farben, ebenso wie einem Gemälde, das nur eine bestimmte Farbenstimmung vermittelt, fehlt es daher an der Idee, die dem Gefüge von Tönen, die ja selbständiger Ausdruck von Seelischem sind, unvermittelt innewohnt. Die Empfindungen, die reine Farbspiele unmittelbar erregen, können daher nur im Gebiete des Angenehmen liegen; das geistige Erlebnis, das ein Kunstwerk auslöst, ruht auf anderer Grundlage.

Die Töne bedürfen also keiner Abstraktion, sie sind unvermittelt Ausdruck von Seelischem, und daher, ohne weiteres, brauchbare Elemente von Kunstgefügen; die Farben erhalten erst allmählich ihre Loslösung von den Dingen, und erst vermittelt ihr seelisch-geistiges Gesicht [1]), darauf beruht es, nach unserer Meinung, daß es eine reine Farbkunst, im höheren Sinne der Kunst, nicht geben kann.

Berlin.

Margarete Calinich.

Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden. 1. Bd. Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Stuttgart 1920, J. G. Cotta'sche Buchhandlung. XVI, 519 S. gr. 8⁰.

Mosers inhaltsreiches Werk gehört zu den wenigen, die empfohlen werden können, wenn — wie so oft — der Fachmann nach einer wissenschaftlichen und doch lesbaren und für weitere Kreise anregenden Musikgeschichte gefragt wird. Ich denke dabei hauptsächlich an die frischen und reizvollen Schilderungen des musikalischen Lebens in Kloster, Schloß uud Burg, in Dorf, Stadt, Kirche, Schule und Haus. In den rein musikalischen Abschnitten hat sich der Verfasser mit dem schwierigen Problem herumschlagen müssen, lebendige Vorstellungen von Kunstwerken zu geben, die der Leser nicht kennt und nicht kennen lernt. Der Literarhistoriker tischt Versproben auf, der Kunsthistoriker wartet mit photographischen Abbildungen auf, — der Musikhistoriker kann günstigenfalls ein paar Notenbeispiele bringen, die dem Musiker nur selten einen Begriff geben, dem Laien aber niemals. Wir werden deswegen mit volkstümlichen Darstellungen, die über das Biographische hinausstreben, immer im Hintertreffen bleiben. Muß hier der Leser Mosers Ausführungen in allem nur auf Treu und Glauben hinnehmen, so wird er auf jeden Fall das deutliche Bild einer Entwicklung davontragen, die sich ebenbürtig neben die von Kunst und Dichtung stellt. Die nationale Abgrenzung des Themas tut der Darstellung keinen Abbruch. Im Gegenteil: das Gemälde wird wesentlich klarer,

---

[1]) Ich möchte, zur Verdeutlichung dessen, was hier über den seelischen Wert der Farben gesagt ist, und über die Idee im Kunstwerk, hinweisen auf zwei früher von mir veröffentlichte Arbeiten:

1. Versuch einer Analyse des Stimmungswerts der Farbenerlebnisse. Archiv f. d. ges. Psychol. Bd. XIX, Heft 1/2.
2. Über das Anekdotische in der Malerei. Diese Zeitschrift Bd. XI.

als wenn der Leser dauernd in Europa herumgeführt würde; die geschichtliche Folge, das Nacheinander kommt durch die Beschränkung des Nebeneinander schärfer heraus, zumal bei der wechselseitigen Durchdringung aller Länder — und Deutschland voran — auch an den Schicksalen fremder Musikstile den regsten Anteil haben. Daß Moser bei dieser Abgrenzung nicht das weise Maß nationalen Stolzes überschritten hat, sei ihm hoch angerechnet; sein ganzes Buch wird von warmer Liebe zu deutscher Art und Kunst getragen, ohne daß Nichtdeutsches kleinlich und engherzig herabgesetzt würde. Das Grundsätzliche über die Eigenart der deutschen Tonkunst gibt der Verfasser in seinem 1. Abschnitt, und hier freilich möchte ich ein paar Punkte beanstanden, die im Interessengebiet der Leser dieser Zeitschrift liegen. Ich will nicht darüber klagen, daß der abgegriffene Begriff — *sit venia verbo* — »Indogermanen«, der rein sprachwissenschaftlich ist, und gegen dessen anthropologischen Mißbrauch sein Schöpfer Bopp selbst energisch Verwahrung eingelegt hat, wieder das Leitmotiv abgegeben hat. Aber die ganze Musik in indogermanische und naturvolkliche zu teilen, das geht denn doch nicht, und angesichts der Ergebnisse der vergleichenden Musikwissenschaft wird Moser auch der »indogermanischen Natur« das Monopol auf »die seelische Fähigkeit, in einer Art von souveränem Raumgefühl die Tondimensionen sprungweise zu durchmessen, sowie nach der Höhe und Tiefe zu erweitern« nebst anderen Alleinansprüchen in einer 2. Auflage wieder nehmen müssen. Wenn ich noch um eine Revision ansuchen darf, so wäre es um die des Ausfalles gegen Busoni, der als ungermanischer Musikästhet deutsches Musikwesen nicht verstehe. Ich glaube schon, die Bachausgaben allein überheben den Verfasser der Sorge, Busoni als einen, der »nur in der Welt der Flächenausdehnung lebt«, über die dritte Dimension, über deutsche Tiefe aufzuklären. Wenn nicht einmal die ausgezeichnetsten Musiker — und hier ist das Grundsätzliche der Sache! — anderer Völker Musik zu verstehen und zu schätzen vermöchten, dann hätte Moser kein Kapitel über »Die Herrschaft der Niederländer in Deutschland« zu schreiben Gelegenheit gehabt, und sein 2. Band würde keines über die Herrschaft der Italiener enthalten. Diese Anmerkungen seien gemacht, weil Mosers Buch recht viele weitere Auflagen verdient und zweifellos auch erzielen wird. So wächst mit dem Erfolg des Buches auch die Verantwortlichkeit seines Verfassers.

Berlin. Curt Sachs.

X.

Zwei Darstellungsprobleme der bildenden Kunst.
Psychologische Untersuchungen.

Von

Georg Marzynski.

1.

Ich muß die Auseinandersetzung mit einer Art Entschuldigung einleiten, einer Entschuldigung dafür, daß ich den Leser in eine Wissenschaftssphäre hineinführe, die dem künstlerisch Interessierten meist völlig fremd ist. Was uns hier beschäftigen wird, sind Überlegungen und Beobachtungen, die dem Gedankenkreise der experimentellen Psychologie angehören, und zwar zum großen Teil der Sinnespsychologie. Doch wird schließlich niemand Maler sein können, der nicht an den Farben und dem Licht schon als bloßer sinnlicher Erscheinung ein lebhaftes Interesse nimmt. Und in der Tat sind Lionardo da Vinci und Goethe die Ahnherren der heutigen psychologischen Optik. Ähnlich aber wie bei den Malern wird es bei den Kunstwissenschaftlern stehen. Auch für sie wird alles, was die sinnlichen Elemente der sichtbaren Welt betrifft, wichtig und wissenswert sein. Und ich hoffe zu zeigen, daß Beobachtungen an ganz primitiven Phänomenen wertvolle Ergebnisse für die Kunstwissenschaft liefern.

Dabei werden wir beständig von einer bestimmten Annahme ausgehen, die gleich am Eingang als Fiktion nachdrücklich gekennzeichnet werden soll: Von der Annahme nämlich, daß es dem Künstler einfach darauf ankomme, ein Stück der Wirklichkeit wiederzugeben, oder wenigstens ein Phantasiegebilde so zu malen, daß es die Illusion erzeugt, es handle sich um eine Wiedergabe wirklicher Dinge. Ich weiß sehr wohl, daß selbst ein naturalistischer Künstler, eben weil er Künstler ist, mehr will als eine bloße Wiederholung der Wirklichkeit. Trotzdem ist es nützlich, diese Fiktion festzuhalten, denn sie vereinfacht die Fragestellung. Sie scheidet alle diejenigen Darstellungsprobleme aus, welche ihren Grund in den künstlerischen Absichten haben, und läßt alle diejenigen klar erkennen, welche schon bei der bloßen W i e d e r g a b e eines Weltausschnittes auftreten. Und wir werden sehen, daß in dieser niedersten Sphäre des Kunstschaffens

Gegensätze wirksam sind, deren Ursprung man sonst in einer weit höheren sucht.

Es ist eine Binsenwahrheit, daß zwei Künstler aus demselben Vorwurf zwei verschiedene Bilder machen. Wir sind gewohnt, dies ohne weiteres hinzunehmen; denn selbstverständlich muß sich der Unterschied der beiden Individualitäten in ihren künstlerischen Äußerungen zeigen. Eine Individualität ist aber etwas so Komplexes, daß es kein aussichtsreiches Unternehmen wäre, hier noch weiter vorzudringen. Versucht man aber doch, die Fragestellung über das Niveau der vagen Allgemeinheiten hinauszuheben, dann ergibt sich, soweit ich sehen kann, etwa folgendes Schema: Zuerst wird ein Eindruck gewonnen. Dieser Eindruck ist bei allen Menschen ungefähr derselbe. Er kann vom Künstler aber nicht objektiv wiedergegeben werden, sondern die Eigenart seines Temperamentes zwingt ihn, die Motive umzuformen und auszugestalten. Die so entstandenen Verschiedenheiten werden noch vergrößert durch die gleichfalls individuelle Darstellungstechnik; die Strichführung kann frei und fließend, oder stockend und kleinlich sein usw. Mit anderen Worten: In einem ersten, niedrigsten Stadium reagiert der Mensch wie ein photographischer Apparat. Er nimmt schlicht auf. Das gewonnene Bild erleidet erst dann die beschriebenen Umformungen. Schon die ersten »photographischen« Eindrücke sind nicht bei allen Menschen ganz gleich. Aber die auftretenden Unterschiede sind solche, wie sie eben durch Unterschiede des »photographischen Apparates« erklärt werden können. Die eine Aufnahme ist besser als die andere, doch in allen erscheint dasselbe Objekt im wesentlichen in derselben Art.

2.

Ich werde zu zeigen versuchen, daß dies ein Vorurteil sei. Und zwar kann man es zweckmäßig das Vorurteil von der ursprünglichen Eindeutigkeit der Wahrnehmungswelt nennen. Sein Ursprungsort ist ja leicht zu bezeichnen. Der Physiker kennt nur eine einzige Welt, in der jedes Ding sich selbst gleich ist. Und diese eindeutige Welt liefert auch eindeutige Wahrnehmungsbilder — so sagt das Vorurteil. Alle dennoch auftretenden Verschiedenheiten werden hervorgerufen durch psychische Vorgänge, welche jenseits oder oberhalb der bloßen Wahrnehmung stattfinden. Die Wahrnehmung selbst ist objektiv und eindeutig, wie die Welt, welche ihr zugrunde liegt.

Eine erste Vieldeutigkeit ergibt sich aus der Funktionsweise der Aufmerksamkeit. Diese hat nämlich einen nur beschränkten Umfang. Man spricht von der spezifischen »Enge des Bewußtseins«. Wir sind gezwungen, die große Mehrzahl der sich darbietenden Eindrücke

ziemlich undifferenziert im Bewußtseinshintergrund zu lassen, um die Möglichkeit zu haben, diejenigen Elemente, denen sich unser Interesse zuwendet, klar zu erhalten. Der auf das praktische Leben gerichtete Mensch, welcher an den Dingen als solchen Anteil nimmt, hat daher im Bewußtseinsvordergrund eine Anzahl deutlich erkannter Dinge und im Bewußtseinshintergrund eine große Menge nicht oder schlecht erkannter. Dieses Zentralfeld des Bewußtseins deckt sich gewöhnlich mit dem optischen Sehzentrum. Denn unser Blickfeld hat eine ähnliche Struktur wie unser Bewußtseinsfeld: Ein enges Zentrum der Klarheit und Deutlichkeit und ringsherum ein Hof zunehmender Verschwommenheit. Dies kann man freilich nur dann beobachten, wenn man die Augenbewegungen unterdrückt. Denn wir helfen uns über die Enge des zentralen Blickfeldes dadurch hinweg, daß wir die Blicklinie wandern lassen und damit immer neue Teile unserer Umgebung in den Bereich größter Klarheit bringen. So baut sich unser Erkennen der Wirklichkeit aus lauter einzelnen Sehakten auf, die sich meist kontinuierlich aneinander reihen. Den Hof von Verschwommenheit bemerken wir gar nicht, denn er befindet sich in zweifacher Beziehung unter ungünstigen Bedingungen: Einmal ist er optisch verschwommen und schon dadurch schlecht erkennbar; und zum zweiten steht er auch noch gewöhnlich im Hintergrund der Aufmerksamkeit. Das erste können wir willkürlich nicht ändern, es sei denn, daß wir die Blickrichtung änderten, wodurch aber nur ein neues Zentrum der Deutlichkeit entstünde, während das frühere jetzt in den Hof der Verschwommenheit fiele. Aber auch bei festgehaltener Blickrichtung ist es uns möglich, die Aufmerksamkeit von dem Sehzentrum abzulösen und sie dem Umfeld zuzuwenden, welches dadurch zwar an optischer Klarheit nichts gewinnt, wohl aber an Bewußtseinsklarheit.

Schon hier taucht eine kunstwissenschaftliche Frage auf. Wie machen es die Maler? Lassen sie die Blick- und Aufmerksamkeitslinie über den Ausschnitt der Wirklichkeit wandern, welche sie gerade wiedergeben wollen? Setzt sich das Bild aus lauter Zentren der Deutlichkeit zusammen, so wie es bei unserem praktischen Sehen, das auf die Erkenntnis der Gegenstände gerichtet ist, geschieht? Oder haben sie ein anderes Verfahren? Im Verlauf der Kunstentwicklung sind mehrere Möglichkeiten wirklich geworden. Die ältere Malerei verfuhr im allgemeinen ebenso wie das praktische Sehen. Es gibt in ihren Bildern kein Deutlichkeitszentrum. Deutlichkeitsunterschiede gibt es nur von vorne nach hinten. Starke Verschwommenheit der gegenständlichen Form deckt sich bei ihr mit größerer Entfernung vom Beschauer. Von rechts nach links aber sind die Dinge alle gleich deut-

lich, vorausgesetzt, daß sie dargestellt sind als in der gleichen Entfernung stehend. Anders in gewissen modernen Bildern, die von einem bestimmten Blickzentrum aus gesehen sind. Aber hier ist es nicht so, daß Aufmerksamkeits- und Sehzentrum zusammenfallen; denn bei diesem Verhalten würden die peripheren Teile fast gar nicht zum Bewußtsein kommen. Vielmehr ist die Aufmerksamkeit in stärkerem Maße den seitlichen Teilen des Blickfeldes zugekehrt. Auf diese Weise erhalten die seitlichen Teile noch eine gewisse Bewußtseinshöhe; das Zentrum hingegen erhält nicht optimale, sondern nur relative Klarheit. Man sieht, daß hiermit sofort eine bestimmte Kompositionsform gegeben ist und zwar der Typus der zentralen Komposition. Und nun braucht man sich nicht darauf zu versteifen, daß dieses Verfahren ganz folgerichtig durchgeführt werden müsse. In Wirklichkeit kommen viele Übergänge vor.

Aber erst noch eine Bemerkung über die Besonderheit des künstlerischen Sehens. In der praktischen Einstellung ist das Interesse ganz den Gegenständen als solchen zugewandt, in der künstlerischen hingegen meist den formalen Motiven. Was hier also im Mittelpunkte der Aufmerksamkeit steht, ist nicht ein erkannter Gegenstand, sondern eine empfundene Form. Und diese formale Einstellung kann sich mit der gegenständlichen kreuzen, ja, sie tut es sogar häufig. Nur ganz selten wird der formale Mittelpunkt zugleich Mittelpunkt des Blickfeldes sein (wie etwa in Liebermanns »Gartenbank« der Berliner Nationalgalerie). Ein Bild kann durchaus mit wandernder Blicklinie gemalt und dennoch, nämlich *formal*, zentriert sein, indem ein einziges formales Motiv den Mittelpunkt der Komposition bildet. Die übrigen Bildteile haben dann zwar nicht gegenständliche, aber sozusagen formale Verschwommenheit. Dabei braucht das Zentrum nicht unbedingt in der Mitte des Bildes zu liegen. Und schließlich macht es auch gar nichts aus, ob es sich um ein »naturalistisches« Bild handelt, oder um ein »idealistisches«, oder »stilisiertes«.

Anderseits gibt es Bilder, bei denen nicht nur die Gegenstände für den wandernden Blick, sondern auch die formalen Elemente als Motivkette für die wandernde Aufmerksamkeit gemalt sind. Oder auch als ein einziges Motiv, das aber erst im Fortgang der Wahrnehmung sich vollendet, ähnlich wie ein musikalisches Thema, das ja auch solch eine sukzessive Einheit ist. Und selbstverständlicher Weise gibt es auch Übergangsformen. Dürers »Tod der Maria« (1508/10) hat ein klares Zentrum im Bett der Maria, trotzdem aber bewegen sich von beiden Seiten her solche Ketten auf das Zentrum zu. Dieses wird hier sozusagen durch die Wanderung erst erreicht.

Die Kategorien »zentriert«, »sukzessiv« beruhen auf bestimmten

psychologischen Gesetzmäßigkeiten. Sie verlangen ein bestimmtes psychologisches Verhalten des Beschauers. Stilgegensätze lassen sich hier zurückführen auf den Gegensatz der wandernden und der gesammelten Aufmerksamkeit. Diese Zurückführung ist aber nicht so gemeint, daß die Stilgegensätze sich durch den psychologischen Typus des Künstlers restlos erklären ließen. Als müsse er etwa stets zentral komponieren, weil seine Aufmerksamkeit nun einmal eine bestimmte Funktionsweise habe. Möglich, daß der Aufmerksamkeitstypus für den Stil des Künstlers eine gewisse Rolle spielt. Aber es wäre kritiklos, daraus allein alles erklären zu wollen. Denn man wird sich mit gutem Recht dagegen wehren, die Bildgestaltung für einen zwangsmäßigen Ausfluß der psychologischen Struktur zu halten. Man wird der Wahrheit näher kommen, wenn man sagt: Die künstlerische Gestaltung sei abhängig von der Gesamtheit der geistigen und emotionalen Reaktionen auf ein Stück der Wirklichkeit; und diese Reaktionen bestimmen ihrerseits das Verhalten der Aufmerksamkeit. Diese psychischen Funktionsweisen, die ich schilderte, bestehen aber wahrscheinlich nicht als individuell fest verankerte Strukturen, sondern als wechselnde Verhaltungsweisen. Der Sinn unserer These war: Gewisse Kompositionsformen haben ein Korrelat in gewissen Formen der Aufmerksamkeit. Dies wird auf die Bildgestaltung sicherlich einen gewissen Einfluß haben, aber es wäre roh und wahrhaft kunstfremd gedacht, wenn man die Kompositionsformen einfach aus den Aufmerksamkeitsformen »erklären« wollte. Die Kunstwissenschaft ist ja im Grunde viel mehr an der einfachen Feststellung interessiert, daß es solche Kompositionsformen gibt, als an der Frage, wie solche Formen entstehen können. Und auch wenn man dieser Frage nachgeht, wird man sich hüten müssen, den Prozeß der Bildformung für so primitiv zu halten, daß er sich aus bloßen Verschiedenheiten der Aufmerksamkeit erklären ließe. Hingegen ist es von Interesse, darauf hinzuweisen, daß der Beschauer von Bildern dieser beiden Kompositionsformen seine Aufmerksamkeit jedesmal auf eine andere Weise einstellen müsse. In dem einen Falle wird er das Bild »ablesen« müssen, in dem anderen es in einem einzigen Wahrnehmungsakt umspannen können.

Man kann fragen, wie sich die von Wölfflin aufgestellten Kategorien zu den hier besprochenen verhalten. In Betracht kommen die drei Gegensatzpaare: Geschlossene-offene Form, Einheit-Vielheit und Klarheit-Unklarheit. Wölfflin sieht in ihnen Entwicklungsphasen; sie sind für ihn Elemente der Begriffskomplexe: Klassik und Barock. Der Gegensatz zentriert-sukzessiv läßt sich nicht in dieser Weise historisch einordnen. Aber man darf vielleicht sagen, daß er die funktionale

Grundlage der genannten darstellt. Nur weil er vorhanden ist, konnten die anderen sich ausbilden. Die klassische Kunst komponiert zentral in ihrer Formgeschlossenheit, hingegen sukzessiv in ihrem Streben nach Vielheit der Bildakzente und gegenständlicher Klarheit des einzelnen. Umgekehrt das Barock. In beiden geschichtlichen Stilarten ist sowohl das Bestreben nach Zentrierung wie nach Sukzession vorhanden, nur betätigt es sich beide Male nach verschiedenen Richtungen.

3.

Es zeigt sich also, daß bestimmte Stilformen gekoppelt sind mit bestimmten psychischen Vorgängen. Immerhin handelt es sich um Aufmerksamkeitsverteilung, also um Vorgänge verhältnismäßig komplexer Natur, die sich in einer ziemlich »hohen« Schicht der Psyche abspielen. Wir werden jetzt sehen, wie Unterschiede in viel primitiveren Funktionsweisen einen wichtigen künstlerischen Einfluß haben können.

Wir wollen uns einmal vorstellen, ein Maler wolle die Wirklichkeit mit unbedingter Objektivität wiedergeben. Die vorhin erörterten psychischen Verhältnisse machen das ja in der Tat unmöglich, aber wenigstens an einem sehr kleinen Ausschnitt müßte das doch möglich sein, vorausgesetzt, daß er nicht wieder aus sehr geringer Entfernung gesehen wäre, wodurch sich die Menge der Einzelheiten sofort wieder ins Unwiedergebbare vermehrte. Und selbst wenn es jetzt noch Schwierigkeiten gäbe, so doch sicher nicht mehr bei irgend einem einzelnen Element. Dieses Blau hier vor mir ist doch eben dieses bestimmte Blau. Wenn man es abmalt, so kann es noch Unterschiede des Pinselstrichs geben, aber aufgefaßt wird es doch stets und von allen in der gleichen Art; irgend etwas, wie eine verschiedene Auffassung ist eigentlich unmöglich, vorausgesetzt, daß die äußeren Verhältnisse immer dieselben bleiben. Hier ließe sich doch dann sagen: Der eine hat es richtig wiedergegeben, der andere falsch. Und ebenso bei einer bestimmten Form: Dieser Würfel hier vor mir muß stets in der gleichen Art gesehen werden, solange man den Standpunkt nicht wechselt. Kurz: Das Vorurteil von der Eindeutigkeit der erlebten Welt zieht sich auf die sinnlichen Elemente zurück. Wenn auch die Komplexe vieldeutig sind, sollen wenigstens die Elemente eindeutig sein.

Für das Beispiel von dem Blau wird man einen naheliegenden Einwand machen können. Unsere Netzhaut ist nicht in allen ihren Teilen gleich farbenempfindlich, sondern in der Mitte viel stärker als an den Seiten. Wenn ich das Blau peripher betrachte, so sieht es schon gar nicht mehr blau aus, sondern grau. Doch das wird man abweisen und zwar mit Recht, da ja die äußeren Bedingungen des

Sehens verändert worden sind. Vielleicht sind sinnliche Elemente dieser Art wirklich eindeutig. Die Eindeutigkeit verschwindet aber sofort wieder, sowie wir uns anderen Elementen zuwenden, die auch noch als durchaus primitiv gelten: Ich spreche von den Schatten.

Nehmen wir einen ganz einfachen Fall. Irgend eine glatte weiße Scheibe ist in die dunkle Ecke eines Zimmers gestellt. Wie sieht sie jetzt eigentlich aus? Doch wir wollen die Verhältnisse noch mehr vereinfachen. Die meisten »natürlichen« Schatten haben ziemlich starke, buntfarbige Beimischungen. Von diesen soll vollkommen abgesehen werden, und in der Tat besitzen wir die Möglichkeit, mit Hilfe des sogenannten Episkotisters »künstliche« Schatten zu erzeugen, die völlig frei von solchen buntfarbigen Beimischungen sind. Nehmen wir also an, die Scheibe in der dunklen Ecke habe keinerlei farbige Beimischungen. Wenn jetzt ein Beobachter beschreiben sollte, wie diese Scheibe aussieht, so wäre er vor eine nicht ganz einfache Aufgabe gestellt. Er würde zuerst vermutlich sagen, die Scheibe sehe grau aus. Wenn man ihm dann ein graues Papier gäbe und fragte, ob sie diesem gleichsehe, so würde er das zweifelsohne verneinen müssen. Denn das Grau des grauen Papiers haftet fest an der Papieroberfläche, das Schattengrau hingegen liegt locker auf der Scheibe. Doch damit nicht genug. Das graue Papier ist einfach und eindeutig grau; die Scheibe hingegen keineswegs. Man sieht ohne weiteres, daß sie in Wirklichkeit weiß ist. Und dieses »Sehen« ist nicht bloß ein Wissen darum, sondern man sieht wirklich das Weiß durch den Schatten hindurch. Dieser ist wie ein durchsichtiger Schleier, hinter dem die wirkliche Farbe der Scheibe herauskommt. Aber auch das ist noch ungenau. Denn das Weiß leuchtet nicht in seiner ganzen Ausdehnung durch den Schatten hindurch, sondern die Erscheinung hat etwas Unsicheres, Schwimmendes. Das Weiß kommt für Augenblicke und stückweise durch den Schatten hindurch, um dann an dieser Stelle wieder in ihm unterzugehen und an einer anderen dafür hervorzutreten.

Es klingt zuerst vielleicht etwas phantastisch, daß an einer einfachen weißen Scheibe, die irgendwo im Schatten einer dunklen Ecke steht, all das zu beobachten sein soll. Aber in Wahrheit ist es ganz sicher so, wie eine Anzahl von Versuchen im psychologischen Laboratorium, wo man die äußeren Bedingungen gut herstellen kann, überzeugend bewiesen hat. Und zwar braucht man nicht einmal im Beobachten besonders geübt zu sein, sondern diese Phänomene sieht jeder, der im stande ist, sich Rechenschaft über seine Erlebnisse zu geben. Doch die besten Beobachter sind ja schließlich die Künstler. Und man braucht nicht lange zu suchen, wenn man Belege finden will. Rembrandt gibt dem Schatten seiner dunklen Ecken immer den

Charakter des Unfesten, Schwimmenden, und er läßt auch die Farbe der beschatteten Gegenstände stückweise durch den Schatten hindurchkommen. Nun wird auch klar, weshalb viele Künstler den Schatten schraffieren. Technisch wäre es oft durchaus möglich, die Schatten auch als gleichmäßige dunkle Flächen zu geben, statt sie aus einzelnen Strichen zusammenzusetzen. Aber tatsächlich hat das Verfahren der Schraffierung seinen guten Grund. Nach einem bekannten sinnespsychologischen Gesetz verschwimmen die einzelnen Striche zu einem ungefähr gleichmäßigen Grau, dessen Dunkelheit etwa ebenso groß ist, als wenn man die Summe der Dunkelheit der einzelnen Striche über die gesamte Fläche gleichmäßig ausgebreitet hätte. Hätte man die Fläche aber gleichmäßig grau gemacht, so würde dieses Grau an der Fläche haften, ähnlich wie bei einem grauen Papier. Die schraffierte Fläche sieht zwar auch ungefähr gleichmäßig grau aus, aber die Auflösung der dunklen Striche zu einem über die ganze Fläche gleichmäßig verteilten Grau findet erst im Sehzentrum selbst statt, und das *so entstandene Grau* haftet nicht mehr fest an der Fläche, sondern es hat gleichfalls etwas Unsicheres, Lockeres, Schwimmendes, wie der Schatten selbst. Im übrigen wird die Schraffierung meist derart geführt, daß es gar nicht zu einer vollständigen Verschmelzung der Striche kommen kann. Diese sind immer noch als einzelne sichtbar und erfüllen durch ihre Richtung, ihre Parallelität usw. bestimmte darstellerische und ästhetische Funktionen. Eine wenigstens teilweise Verschmelzung findet aber stets statt und gibt den schraffierten Schatten ihre besondere Erscheinungsweise.

Doch lassen wir einmal all diese feineren Einzelheiten in der Gesamterscheinung des Schattens. Bleiben wir dabei, die Scheibe im Schatten sehe jetzt grau aus. So fragt sich noch, welche Nuance dieses Grau habe. Wohlverstanden: Es kommt hier nicht auf die Beimischung farbiger Töne zum Schattengrau an. Diese kann man, wie vorhin angedeutet wurde, vermeiden. Sondern zur Frage steht nur: Ist die weiße Scheibe jetzt, wenn der Schatten über ihr liegt, hellgrau oder dunkelgrau, oder gar schwarz? Unsere Bezeichnungen für die einzelnen Graustufen sind sehr grob. Jede von ihnen umschließt eine große Menge verschiedener Abstufungen. Infolgedessen wenden wir eine andere Methode an. Es gibt Reihen von Graupapieren, die ganz stätig in kleinen, gleichmäßigen Abstufungen vom klaren Weiß bis zum tiefen Schwarz führen. Zwischen Schwarz und Weiß liegen etwa sechzig einzelne Stufen. Mit Hilfe einer solchen Serie kann man die Graunuance der beschatteten Scheibe sehr viel schärfer bestimmen als durch bloße Benennung. Es gilt also jetzt, aus der Reihe ein Papier herauszusuchen, das ebenso grau ist wie die beschattete Scheibe.

Man muß sich den Sinn dieser Aufgabe ein wenig genauer überlegen. Was soll das heißen: Ein Papier, das ebenso grau ist wie die beschattete weiße Scheibe? Man erkennt ohne weiteres, daß dies bedeutet: Ein Papier zu finden, das außerhalb des Schattens dasselbe Grau zeigt, wie es die an sich weiße Scheibe erhalten hat dadurch, daß der Schatten sich über sie legte. Ich darf das gewählte Papier nicht etwa gleichfalls unter dem Schatten mit der Scheibe vergleichen, denn dann müßte ich selbstverständlich ein weißes Papier wählen. Hier gilt es hingegen festzustellen, in welchem Grade der Schatten die weiße Scheibe grau gefärbt hat. Daher muß das richtige Papier ohne Schatten ebenso grau sein, wie das weiße mit Schatten.

Man kann den Versuch etwa in der Weise machen, daß man außerhalb des Schattens an einem Rahmen die Papiere einer solchen Graureihe nacheinander anbringt und jedesmal mit der beschatteten Scheibe vergleichen läßt, bis der Beobachter den Eindruck hat, jetzt sei es recht. (Ich erwähne noch einmal, daß eine solche Vergleichung nicht ganz leicht ist, da die beschattete Scheibe ja nicht nur einfach grau aussieht, wie ein graues Papier; sondern dieses Grau hat die eigentümliche Erscheinungsweise, welche vorher beschrieben wurde. Trotzdem ist der Vergleich ganz gut ausführbar.) Der Beobachter schwankt manchmal, welche von zwei benachbarten Nummern der Reihe er für passend halten soll, gewöhnlich kann er sich aber ganz scharf entscheiden. Und wenn man die Versuche an verschiedenen Tagen wiederholt, so wählt er auch ungefähr dasselbe Papier wieder. Dabei muß man bedenken, daß die Unterschiede zwischen zwei benachbarten Papieren sehr gering sind, so daß also kleine Schwankungen ohne weiteres verständlich werden.

Offenbar sind Versuche dieser Art für die Probleme der Schattenwiedergabe zu verwenden. Denn auch der Zeichner legt ja den Schatten als eine graue Fläche an. Daß er die Schatten häufig schraffiert und sie nicht als eine zusammenhängende graue Fläche darstellt, ist nicht sehr erheblich; denn wenigstens teilweise verschwimmen ja die einzelnen Striche bei der Betrachtung zu einem feinen Grau, wie wir vorher sahen. Statt die beschattete Scheibe zu zeichnen, wird im Versuch ein entsprechendes graues Papier gewählt, was für die praktische Ausführung der Versuche sehr viel einfacher ist. Psychologisch handelt es sich aber um den gleichen Vorgang.

Vergleicht man solch ein gewähltes Papier mit der beschatteten Scheibe, so findet man, daß beide in der Tat etwa dieselbe Graunuance besitzen. Trotzdem sind sie aber noch sehr verschieden. Und zwar nicht nur, weil der Schatten den Charakter des Unsicheren, Verschwimmenden hat, der früher beschrieben wurde. Von diesen Verschieden-

heiten feinerer Art kann man als unerheblich ruhig absehen. Die Unterschiede, die sich jetzt noch darbieten, sind gröber und auffälliger. Die graue Scheibe außerhalb des Schattens macht nämlich einen sehr viel kräftigeren Eindruck als die beschattete weiße. Diese ist ziemlich matt, während jene den Betrachter in weit höherem Maße affiziert. In der gebräuchlichen Terminologie: es bestehen noch Unterschiede der Eindringlichkeit. Das graue Papier hat zwar dieselbe Graunuance wie die beschattete Scheibe, trotzdem aber eine sehr viel größere Eindringlichkeit. Und zwar liegt dies ganz sicher nicht daran, daß sich die eine besser vom Hintergrunde abhebt als die andere. Denn man kann den Hintergrund für beide vollkommen gleich machen, und trotzdem bleibt der Eindringlichkeitsunterschied.

Man kann nun dem Beobachter die Aufgabe stellen, er solle versuchen, ein graues Papier zu finden, welches dieselbe Eindringlichkeit hat, wie die beschattete Scheibe. Dies gelingt auch in der Tat, vorausgesetzt daß der Schatten nicht allzutief ist[1]. Er wählt jetzt ein viel dunkleres Papier als vorher. Dieses hat zwar dann die gleiche Eindringlichkeit wie die beschattete Scheibe, aber nicht entfernt mehr die gleiche Graunuance[2]. Es ist vielmehr ganz beträchtlich dunkler.

Der Leser wird sich beim ersten Hören unter der Eindringlichkeit eines grauen Papiers nichts Rechtes vorstellen können und wird geneigt sein, diese für ein sehr labiles Phänomen zu halten, welches keinen rechten objektiven Wert hat. Die Helligkeit eines Grau — dies ist doch ein Moment an der Farbe selbst; aber die Eindringlichkeit — was soll denn das nun noch sein? Höchstens etwas ganz Subjektives, auf das man weiter nichts zu geben braucht. Es ist sehr leicht, diese Meinung *ad absurdum* zu führen. Man kann nämlich mit Hilfe des Photometers die Lichtmenge messen, welche von einer Fläche aus in das Auge gelangt. Nimmt man diese Messung vor in dem ersten Fall, wo man ein Papier bestimmt hatte, welches die gleiche Graunuance zeigte wie die beschattete Scheibe, so findet man, daß die Scheibe sehr viel weniger Licht aussendet als das Papier. Und in diesem Fall erschien sie auch matter, weniger eindringlich. Mißt man hingegen bei einem Grau gleicher Eindringlichkeit mit der Scheibe, so

---

[1]) Der Grund dieser Einschränkung wird gleich angegeben werden.

[2]) Die Graunuance zwischen Schwarz und Weiß nennt man in der Sinnespsychologie Helligkeitsstufen des Graus. Dies stimmt nicht ganz mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch überein, welcher unter Helligkeitsunterschieden vorwiegend Unterschiede in der Beleuchtung versteht. Immerhin spricht man auch hier von einem »helleren Grau«, wenn man ein solches meint, das dem Weiß näher steht. Wir werden Ausdruck »Helligkeit« stets in diesem Sinn verwenden.

zeigt es sich, daß beide die gleiche Lichtmenge aussenden, trotzdem das graue Papier viel dunkler ist als die Scheibe.

Aber sind denn die Unterschiede, um die es sich hier handelt, wirklich so bedeutend? Sollte auch der beschatteten Scheibe je nach der Auffassungsweise ein etwas mehr oder weniger dunkles Papier zuzuordnen sein, — das kann doch kaum künstlerisch etwas ausmachen, wenn die Unterschiede nicht sehr groß sind. Ich will daher ein Beispiel anführen: Ich stellte eine weiße Scheibe in einen Schatten, der so tief war, daß die Scheibe nur noch den neunzigsten Teil derjenigen Lichtmenge in das Auge sandte, welche sie außerhalb des Schattens ins Auge gesandt hatte. Eine solche Scheibe sieht hellgrau aus. Sucht man ihr ein Papier zuzuordnen, welches die gleiche Eindringlichkeit hat, so findet man jedoch überhaupt kein passendes[1]. Welches man auch wählt — jedes ist viel eindringlicher. Auch die dunkelsten Papiere haben noch immer etwas Leuchtendes, Starkes an sich, gegenüber der Mattheit der beschatteten Scheibe. Und das wird verständlich, wenn man bedenkt, daß selbst das tiefste Schwarz noch immer den sechzigsten Teil der Lichtmenge von Weiß reflektiert, die beschattete Scheibe hingegen nur den neunzigsten Teil. — Jetzt stelle man neben der beschatteten Scheibe, aber außerhalb des Schattens, noch eine weiße Scheibe auf. Versucht man, die beiden Scheiben zu zeichnen, so muß man, je nach der Auffassungsweise, zu ganz verschiedenen Ergebnissen kommen. Will man die Unterschiede der beiden Helligkeitsnuancen wiedergeben, so muß man die eine Scheibe weiß lassen und die andere hellgrau machen. Soll der Eindringlichkeitsunterschied dargestellt werden, so muß hingegen die beschattete Scheibe so dunkel gemacht werden, wie es überhaupt nur irgend geht, und trotzdem wird man die ganze Kraft des natürlichen Eindringlichkeitsunterschieds noch nicht erreicht haben. Man sieht, daß es beim Zeichnen nach der Eindringlichkeit zu sehr viel schrofferen und wirkungskräftigeren Gegensätzen kommen wird, als beim Zeichnen nach der Helligkeit des Schattengraus.

Ein Schatten der oben beschriebenen Art ist nun schon recht tief, aber durchaus nicht ungewöhnlich. Er wird ungefähr so tief sein, wie der Schatten in Rembrandtschen Gewölbeecken, und es gibt in Wirklichkeit noch tiefere, besonders natürlich dann, wenn in einem Teil des Raumes, oder der Landschaft, sehr helles Licht ist. Bei schwächeren Schatten ist die Spannung zwischen Schattenhelligkeit und -eindringlichkeit weniger groß, sie bleibt aber bei allen halbwegs tiefen Schatten recht bedeutend.

---

[1]) Siehe Anmerkung 1 der vorigen Seite.

Freilich mit einer Einschränkung: das alles gilt nicht für Schlagschatten. Diese erscheinen in der Tat ungefähr so dunkel, wie es ihrer Eindringlichkeit entspricht. Bei ihnen trifft ja auch die früher gegebene Beschreibung nicht zu, nach welcher die Gegenstandsfarbe durch den Schatten hindurchkommt. Sie sehen viel eher aus wie ein dunkler Fleck, der auf dem Gegenstand liegt und dessen Eigenfarbe fast völlig verdeckt. Sie sind nicht in dem Sinne durchsichtig, wie die Schatten dunkler Ecken oder die Binnenschatten der Gegenstände. Man darf sich aber nicht vorstellen, daß es hier zwei Klassen von Erscheinungen gäbe, die wie durch eine Kluft voneinander geschieden sind. Von dem schärfsten Schlagschatten, den man vielleicht von einem dunklen Farbfleck kaum unterscheiden kann, bis zu den lockeren, durchsichtigen Schatten führt eine Reihe von Zwischenstufen. Je schroffer die Übergänge von Licht und Schatten sind, desto weniger kommt die eigentümliche Schattennatur heraus, je verfließender sie sind, desto mehr.

Das wichtigste Beweismittel wird aber natürlich die Analyse von Bildern sein. Ich will die Anschauung, welche ich mir gebildet habe, hier sofort formulieren: Die Wiedergabe von Schatten entsprechend ihrer Eindringlichkeit ist ein typisches Verfahren der impressionistischen Darstellungsweise. Dabei bedarf die Verwendung des Ausdrucks »impressionistisch« einer näheren Erläuterung. Es sind nämlich nicht nur solche Künstler gemeint, welche zur »Schule« des modernen Impressionismus gehören. Man hat ja stets bemerkt, daß es lange vor Manet Impressionisten gab. Um nur den größten vor allen zu nennen: Rembrandt. Aber auch Goya zeichnet oft »impressionistisch«, ebenso Guercino und viele andere. Die impressionistische Darstellungsweise tritt überall dort auf, wo der Künstler am Licht selbst und nicht an den Dingen interessiert ist. Und gerade bei den älteren »Impressionisten« ist das gar keine Sache feststehender Überzeugung, sondern oft vom Vorwurf abhängig. Das Anwendungsgebiet des Begriffes »Impressionismus« muß also sachlich, nicht historisch oder schulmäßig bestimmt werden. In anderer Beziehung jedoch muß dieses Anwendungsgebiet verengert werden. Es gibt nämlich unter den impressionistischen Zeichnungen solche linearer und solche malerischer Darstellungsart, die Ausdrücke »linear« und »malerisch« in der Bedeutung genommen, welche ihnen Wölfflin aufgeprägt hat. Und auch diese Grenzen werden nicht strenge innegehalten. In einer Zeichnung des linearen Impressionismus kann man Schattenandeutungen finden. Diese Schatten brauchen dann durchaus nicht nach ihrer Eindringlichkeit dargestellt zu sein. Im ganzen aber ist es doch so, daß der Impressionismus gern »malerisch« zeichnet, und nur für diesen malerischen Impressionismus der Zeichnung gilt die oben aufgestellte These.

Wie zeichnen also nun die Künstler? Stellen sie die Schatten entsprechend ihrer Eindringlichkeit oder entsprechend ihrer Graunuance dar? Hier liegen wieder einmal zwei verschiedene psychologische Einstellungen vor, denen verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten entsprechen. Und es wird nötig sein, darüber zur Klarheit zu kommen.

Wenn ich an meinen eigenen Zeichenunterricht denke, so war es das durchaus Natürliche, die Schatten zuerst nach ihrer Helligkeit wiederzugeben. Ich hatte aber dabei stets ein Gefühl der Unbefriedigung, denn die Bilder wurden so unangenehm flau und wirkungsschwach. Ich spürte lebhaft, daß hier etwas nicht in Ordnung war, und machte die Schatten immer kräftiger, als ich sie wirklich sah. Dieser Entwicklungsgang scheint mir typisch, auch für die Entwicklung der Schattendarstellung in der Kunst. Es ist in einem gewissen Sinne das »natürlichere« Vorgehen, Schatten nach ihrer Helligkeit zu zeichnen, und zwar vorwiegend wohl deshalb, weil man die Graunuance des Schattens »sieht«, seine Eindringlichkeit aber nur »fühlt«. Und es ist ja einleuchtend, daß man bei dem Versuch einer Darstellung sichtbarer Dinge im ganzen mehr auf »Sehen« eingestellt ist. Die Kunst brauchte erst eine lange Erfahrung, um zu lernen, daß die Darstellung wirkungskräftiger und auch wahrhaftiger wurde, wenn man sich vom Zwang des bloß »Sichtbaren« frei machte. Dabei muß man nun fragen was das heiße, die Helligkeit werde »gesehen«, die Eindringlichkeit aber »gefühlt«. Man wird eine halbwegs richtige Beschreibung des Vorganges geben, wenn man darauf hinweist, daß im ersten Fall die Aufmerksamkeit mehr nach außen gerichtet ist, auf das, was vor den Augen steht, im zweiten Fall hingegen mehr nach innen, so daß die Affektion der Seele durch die Erscheinungen bemerkt wird. Doch diese ganzen Vorgänge gehören zu den sehr geläufigen und daher wenig auffälligen. Denn es ist eine Grunderscheinung unseres Bewußtseinslebens, daß die geläufigen Vorgänge die Neigung haben, unter die Bewußtseinsschwelle zu sinken und sich dadurch der Beobachtung zu entziehen. Nur bei besonders günstigen Umständen rücken sie dann wieder in den Blickpunkt der Selbstbeobachtung. Wenn man also einen Künstler fände, der sicher die Schatten nach ihrer Eindringlichkeit darstellte und ihn dann fragte, wie er das macht, so wird man keinerlei Aussicht haben, von ihm eine richtige Auskunft zu erhalten, besonders da bildende Künstler meist schlechte Selbstbeobachter sind. Daß es möglich ist, Schatten nach ihrer Eindringlichkeit darzustellen, kann man jedoch durch Analyse von Zeichnungen erkennen, oder wenigstens wahrscheinlich machen. Ich habe versucht, der Angelegenheit auch durch einen Laboratoriumsversuch nahezukommen. Ich baute nämlich eine Anordnung derart auf, wie ich sie früher be-

schrieb, und ließ sie nun von mehreren Versuchspersonen abzeichnen. Dabei zeigte es sich in der Tat, daß einige von ihnen die Schatten ganz sicher nach ihrer Eindringlichkeit zeichneten, manche jedoch nach der Helligkeit. Die ersteren machten also die beschattete, weiße Scheibe tiefschwarz, trotzdem sie deutlich als weiße Scheibe erschien, mit einem hellgrauen, durchsichtigen Schattenschleier darüber; die zweite Gruppe hingegen gab die Scheibe hellgrau wieder. Man kann den Versuch noch paradoxer gestalten — und das geschah auch — indem man neben die beschattete weiße Scheibe eine unbeschattete schwarze stellt, welche genau ebensoviel Licht reflektiert wie jene. Denn Schwarz sendet zwar an sich weniger Licht aus als Weiß. Wenn man aber, wie hier, die schwarze Fläche unter günstige, die weiße unter ungünstige Beleuchtungsverhältnisse bringt, so kann man bei einiger Geschicklichkeit erreichen, daß sie genau gleichviel Licht reflektieren. (Wie man das prüft, mag unerörtert bleiben.) Diese beiden Scheiben sahen ganz verschieden aus, links stand eben ein beschattetes Weiß und rechts ein Schwarz im hellen Licht. Trotz dieses verschiedenen Aussehens wurden beide Scheiben in der Zeichnung gleich dunkel dargestellt, wenigstens von einem Teil der Versuchspersonen. Damit ist überzeugend bewiesen, daß es möglich ist, die Schatten nach ihrer Eindringlichkeit zu zeichnen.

Es wäre nun sehr schön, wenn es gelänge, Bilder aufzufinden, die ungefähr dieselbe Situation bei derselben Beleuchtung darstellten, und von denen das eine impressionistisch gezeichnet wäre, das andere jedoch nicht. Wenn dann auf dem impressionistischen die Schatten viel dunkler und massiver gegeben wären als auf dem anderen, so hätten wir damit eine Art *experimentum crucis*. Doch so leicht werden uns Erkenntnisse selten gemacht. Man muß sich mit etwas allgemeiner gehaltenen Betrachtungen begnügen. Wir haben vorher geschildert, wie Schatten aussehen, und daß die Schattendarstellung durch Schraffierung ein Mittel ist, die lockere, schwebende Art des Schattengraus wiederzugeben. Der Impressionist aber gibt die Schatten ja gar nicht wie sie aussehen, sondern wie sie wirken. Er hat also kein Interesse mehr, die eigentliche Natur der Schattenphänomen getreu abzubilden. Er ist im Gegenteil oft in der Lage, Wirkungsunterschiede darstellen zu müssen, die er mit seinen Mitteln schwer oder gar nicht vollkommen erreichen kann. (Ich erinnere an die oben aufgeführten Zahlen.) Seine Schattendarstellung wird deshalb darauf ausgehen müssen, möglichst kräftige, geschlossene Dunkelheiten auf dem Blatt darzustellen. Deshalb schraffiert er seine Schatten nicht mehr, sondern er gibt sie — soweit es die Technik erlaubt — als schwere, schwarze Flächen. Er hat auch kein Interesse mehr, das fleckenweise Durchbrechen der Gegen-

standsfarbe durch den Schatten darzustellen, wie es noch Rembrandt in seinem weniger konsequenten »Impressionismus« tut. Vor allem müssen aber die Schatten überhaupt wesentlich dunkler sein als bei nicht impressionistischen Bildern, — eine Folgerung, die man immer wieder bestätigt finden wird.

Zu weiteren Folgerungen gelangt man, wenn man sich vergegenwärtigt, welches die Lage des Graphikers ist. In der Welt, die er darstellen will, gibt es erstens Helligkeitsunterschiede der Gegenstandsfarben, — denn Gelb z. B. ist heller als Braun — und zweitens Helligkeitsunterschiede des Lichtes. Auf seinem Bild gibt es nur Helligkeitsunterschiede einer einzigen Art. Ein schwarzer Fleck auf dem Blatt kann einerseits etwa einen schwarzen Anzug bedeuten, anderseits einen tiefen Schatten. Was er bedeutet, ergibt sich aus der Gesamtsituation. Der Künstler hat aber keine sehr wirksamen Mittel, um die Unterschiede der Gegenstandsfarben anders darzustellen als die Unterschiede der Beleuchtungswerte. Einiges kann er vielleicht durch die Strichführung erreichen, doch, wie gesagt, dieses Mittel ist nicht sehr wirksam. Man muß nun zusehen, wie die Graphiker sich zu diesem Problem verhalten. Dürer[1]) etwa verzichtet meist völlig darauf, die Helligkeitsunterschiede der Gegenstandsfarben wiederzugeben. Schraffierte Flächen auf dem Blatt bedeuten bei ihm stets Schatten. Die Impressionisten dagegen behandeln meist beide Arten von Dunkelheiten völlig gleichmäßig. Wir zeigten vorher, daß die Eindringlichkeit einer beschatteten Fläche um so geringer ist, je weniger Licht sie in das Auge sendet. Nun sendet aber auch eine unbeschattete, graue Fläche weniger Licht in das Auge als eine unbeschattete weiße. Also auch hier müssen Eindringlichkeitsunterschiede auftreten. Der Verlauf der Eindringlichkeitswerte längs der Reihe von Weiß zu Schwarz ist im allgemeinen so, daß die Eindringlichkeit nach dem weißen Ende zu steigt und nach dem schwarzen Ende zu sinkt. Nur die ganz tiefen schwarzen Töne, wie sie in der Graphik kaum vorkommen, haben eine etwas größere Eindringlichkeit als die dunkelgrauen. Wie diese Verhältnisse im einzelnen liegen, kann hier nicht weiter erörtert werden, weil dies tief in ein sehr kompliziertes Gebiet der speziellen Sinnespsychologie hineinführen würde, dessen Methoden und Gedankengänge

[1]) Wir nehmen Dürer als Beispiel, weil er in der Tat ais der wahre Gegenpol des Impressionismus erscheint. Seine Art des Zeichnens, die, wie immer wieder betont werden muß, einer bestimmten Art des Sehens entspricht, ist aber keine individuelle Eigentümlichkeit von ihm. Er teilt sie mit seiner ganzen Zeit. Im Barock kommt dann eine mehr impressionistische Sehweise auf, die aber durchaus noch nicht klar und konsequent durchgeführt wird. Ihre reine Erfüllung findet sie erst im modernen Impressionismus. Die Entwicklungslinie im einzelnen zu verfolgen ist hier unmöglich.

der Nicht-Psychologe schwer überschauen kann. Es genügt für den jetzigen Zweck auch völlig, zu wissen, daß die Eindringlichkeit von Weiß nach Schwarz zu sinkt. Ebenso sinkt die Eindringlichkeit mit der Schattentiefe. Und zwar ist die Eindringlichkeit einer beschatteten weißen Fläche ungefähr gleich der Eindringlichkeit derjenigen unbeschatteten Fläche, welche dieselbe Lichtmenge aussendet wie sie. Dies zeigt ja der eine der früher beschriebenen Versuche. Wenn also ein Künstler konsequent nach der Eindringlichkeit zeichnet, so wird er dunkle Farben der Gegenstände und dunkle Schatten ganz gleichmäßig geben, sobald sie dieselbe Lichtmenge aussenden. Man sieht das gut auf impressionistischen Bildern. Natürlich kann man nicht beweisen, daß irgend ein bestimmter Schatten, der dort dargestellt wird, auch in Wirklichkeit ebenso viel Licht aussandte wie eine ebenso dunkel dargestellte Gegenstandsfarbe. Bei einiger Erfahrung kann man sich auch darüber ein ungefähres Urteil bilden. Doch kann man nicht vor einem Bild das objektive Recht solcher Schätzung wirklich demonstrieren. Aber davon ganz abgesehen, spricht schon die ganz gleichmäßige Art, wie hier Schatten und Gegenstandsfarben behandelt sind, dafür, daß beide auf ein gemeinsames Moment hin betrachtet worden sind. Und dieses kann eben nur die Eindringlichkeit sein. Ebenso wie die Unterdrückung aller Gegenstandsfarben bei Dürer dafür spricht, daß er die Eindringlichkeitsunterschiede noch nicht entdeckt hatte. Dazwischen finden sich nun alle möglichen Übergänge. Der Künstler ist ja schließlich kein photographischer Apparat, der einfach ein Stück Wirklichkeit aufnimmt. Nebenbei bemerkt: Der photographische Apparat gibt auch die Unterschiede der objektiven Lichtstärken. Die Unterschiede von Hell und Dunkel auf einer Photographie bedeuten also, psychologisch ausgedrückt, gleichfalls Eindringlichkeitsunterschiede, wie man übrigens direkt beweisen kann. Daß die Photographien trotzdem nicht einfach so aussehen wie impressionistische Zeichnungen, liegt an anderen Umständen. Immerhin sehen sie ihnen ähnlicher wie den Dürerzeichnungen. Aber der Künstler ist ja kein Apparat und verwendet seine Kunstmittel nicht nur, um Unterschiede der objektiven Lichtstärken darzustellen, sondern entsprechend seinen eigenen, künstlerischen Absichten. Daraus erklären sich die großen Mengen der »Inkonsequenzen«. Man nehme einmal so ein Blatt wie den »Triumph des Mordechai« von Rembrandt. Hier sind die Menschen im hellen Teil ganz linear behandelt, ohne jegliche Berücksichtigung ihrer Kleiderfarben und ihrer Binnenschatten. In der Mittelgruppe sind die Kleiderfarben teilweise wiedergegeben, die Schatten hingegen sind locker schraffiert. Und in der linken Ecke sitzen schwere »impressionistische« Schatten, hinter denen aber die Säulen hervorschimmern, was ein ganz »echter« Impressionist

wohl kaum getan hätte. Die innere Logik dieser Darstellungsweise liegt darin, daß durch die völlige Aussparung der Menschen im belichteten Teil die Dunkelheit des Gewölbeschattens stark hervortritt. Denn dies ist ja die ständige Schwierigkeit der impressionistischen Methode: Die Lichtstärkenunterschiede zwischen hellen und dunklen Teilen des Blattes sind noch nicht einmal wie 1 : 60. (Denn Weiß sendet bloß sechzigmal so viel Licht aus als das allertiefste Schwarz.) Die Lichtstärkenunterschiede zwischen hell beleuchteten Flächen und tiefen Schatten sind aber häufig wesentlich größer. Will der Künstler diese also mit aller Kraft geben, so darf er seine Mittel nicht an feinere Einzelheiten verzetteln, sondern muß schroff Gegensätze schaffen. Die so völlig andere Behandlungsweise der Hauptgruppe des Bildes gibt dieser wiederum einen stärkeren Akzent, durch den sie die Aufmerksamkeit leicht auf sich zieht.

Wir kommen zu weiteren Folgerungen. Wir sprachen eben davon, daß die Eindringlichkeitsunterschiede zwischen Licht und tiefen Schatten stärker sind als diejenigen zwischen hellen und dunklen Farben. Ist unsere These also richtig, so müssen auf den Blättern der impressionistischen Graphik die schroffen schwarz-weiß Unterschiede vorwiegend durch Lichtunterschiede bedingt sein. Auf Blättern der Dürerschen Art kann es zu energischen schwarz-weiß Gegensätzen überhaupt nicht kommen. Denn die Gegenstandsfarben sind hier ausgeschaltet, und die Schatten werden entsprechend ihrer Graunuance gegeben. Wir haben aber gesehen, daß selbst sehr tiefe Schatten, d. h. Schatten sehr geringer Eindringlichkeit, noch ziemlich hellgrau aussehen. Dies gilt natürlich nur, wenn sie auf einem weißen Gegenstand liegen. Denn sonst addiert sich die spezifische Dunkelheit der Gegenstandsfarbe zum Schattengrau. Werden nun einerseits die Gegenstandsfarben entsprechend ihrer spezifischen Dunkelheit dargestellt, anderseits die Schatten nicht nach ihrer Eindringlichkeit, sondern nach ihrer Graunuance gezeichnet, so können natürlich auch auf solchen Blättern kräftige schwarz-weiß Unterschiede entstehen, aber nur dann, wenn sehr helle und sehr dunkle Farben an den dargestellten Gegenständen vorkommen. In der impressionistischen Graphik hingegen werden die stärksten schwarz-weiß Gegensätze meist Gegensätze der Beleuchtungsstärke zum Ausdruck bringen. Behauptungen, wie die hier aufgestellten, sind natürlich nicht durch ein paar passende Beispiele zu beweisen, auch nicht durch ein paar Gegenbeispiele zu widerlegen. Sie sagen ja nur aus, wie die Verhältnisse im allgemeinen liegen sollen, und man wird ihnen daher nur aus seinen Gesamterfahrungen zustimmen oder widersprechen können.

Wir bemerkten eben, daß auch die nicht impressionistisch gesehenen

Schattenflächen sehr dunkel wirken können, wenn sie auf dunklen Gegenständen liegen. Dies ist ein Grund, weshalb all die besprochenen Gegensätze in der Malerei, wo die Gegenstandsfarben stets wiedergegeben sind, weniger auffällig sein werden als in der Graphik. Ein zweiter Grund liegt in einem eigentümlichen Verhalten der Aufmerksamkeit, das übrigens letzten Endes mit der früher erwähnten Enge des Bewußtseins zusammenhängt. Das betreffende Gesetz lautet in strenger Fassung[1]): Ein Bestandteil oder Teilinhalt eines sichtbaren Gegenstandes fällt um so weniger auf, je mehr andere Bestandteile oder Teilinhalte, welche die Aufmerksamkeit einzeln in Anspruch nehmen, das Objekt enthält und je stärker sie sich der Aufmerksamkeit aufzudrängen suchen. Was von den Bestandteilen des Objektes sich der Aufmerksamkeit am stärksten aufdrängt, hängt natürlich von der gerade herrschenden Interessenrichtung ab. Da der Maler vorwiegend auf die farbige Erscheinung gerichtet ist, so müssen für ihn die Schatten an Wirkungskraft verlieren und zwar um so mehr, je stärker er auf die Farbigkeit an sich gerichtet ist. Man denke nur an Bilder der Neo-Impressionisten, bei denen Schatten überhaupt nicht mehr vorkommen. In diesem Gesetz liegt auch die Erklärung dafür, daß sich die Schattentiefe verringert, wenn man sehr nahe an die Gegenstände herantritt und sich in die Einzelheiten ihrer Struktur vertieft. Steht man dagegen weit vor einer Landschaft, wie sie in Liebermanns »Polospielern« dargestellt ist, wo bei dem Wald im Hintergrund von den einzelnen Bäumen gar nichts mehr zu sehen ist, so tritt gerade der Eindringlichkeitsunterschied zwischen der ganzen, dunklen Waldmasse und dem davorliegenden, hellen Feld stark heraus. Landschaften solcher Art sind kaum anders als impressionistisch zu behandeln. Ebenso Situationen, bei denen stark beleuchtete und stark beschattete Flächen direkt zusammenstoßen. Ich erinnere an die Bemerkung über die Schlagschatten. Anderseits versteht man jetzt, weshalb die Impressionisten Lichtgegensätze gern scharf gegeneinander setzen, während der Nicht-Impressionist sich gerade um die Übergänge bemüht. Der Impressionist hat nicht nur eine besondere Darstellungsart, sondern auch einen bestimmten Kreis von Darstellungsobjekten, denen er sich mit Vorliebe zuwendet, und ebenso der Nicht-Impressionist. Darstellungsmethode und Darstellungsobjekt zeigen eben immer eine innere Zusammengehörigkeit.

Schließlich noch eine letzte Beobachtung, die für mich immer eine ziemlich starke Beweiskraft gehabt hat, bei der ich aber nicht überzeugt bin, daß sie diese auch für alle anderen besitzt. Ich erwähnte

---

[1]) Das Gesetz stammt von E. Hering, die Formulierung von G. E. Müller.

früher, daß Schlagschatten stets etwa so dunkel wirken, wie es ihrer Eindringlichkeit entspricht, daß es daher für sie die beiden verschiedenen Betrachtungsweisen nicht gibt. Wenn ich versuchte, irgend eine Zeichnung Dürers einmal ganz unabhängig von ihren künstlerischen Werten, einfach als Wiedergabe einer bestimmten, wirklichen Situation zu nehmen, so fiel mir stets auf, daß die Schlagschatten nicht recht hineinpaßten, daß sie eigentümlich starr wirkten, ein Eindruck, der bei einem impressionistischen Bilde, selbst wenn es noch so starke Schlagschatten enthält, nie auftrat. Denn hier ist ja alles nach seiner Eindringlichkeit gegeben, bei Dürer hingegen nur die Schlagschatten.

5.

Man wird vielleicht versucht sein, gegen die vorher geschilderten Überlegungen einzuwenden: Es ist richtig, daß Zeichnungen der Dürerschen Art zarter und flauer sind als die impressionistischen. Dieser Unterschied beruht jedoch nicht auf zwei verschiedenen Arten, die sichtbare Welt zu erleben. In Wirklichkeit erlebte man die Welt stets in der gleichen Art, aber man fand, daß eine Steigerung der schwarzweiß Gegensätze die Blätter interessanter, wirkungskräftiger, schöner machte. Aus diesen, vorwiegend ästhetisch-praktischen, Gründen erkläre sich alles. Mir scheint eine solche Beweisführung unhaltbar. Wer Stilunterschiede auf Wandlungen des äußerlichen, sozusagen kunstgewerblichen Geschmacks zurückführt, unterschätzt die Ernsthaftigkeit der Kunstentwicklung. Das wäre ja etwa die Denkweise Lenbachs, der dunkle Bilder malte, weil er sie so »schön« fand. Die zwei verschiedenen Betrachtungsweisen der Schatten erscheinen zuerst vielleicht als eine bloße Einzelheit; sie sind aber nichts weniger als dies. Dahinter stehen zwei gänzlich verschiedene Einstellungen zur Wirklichkeit. Es ist etwas anderes, ob man auf die Erfassung der Dinge als solcher gerichtet ist, oder bloß auf das Licht und die Farben und ihre Wirkungsunterschiede. Die Erkenntnis, daß die Dinge gar nicht als Einzelwesen dastünden, daß wir sie vielmehr bloß als sicht- und empfindbare Phänomene erleben — diese Erkenntnis bedeutete den Anfang der gesamten, modernen Philosophie und Erkenntnistheorie im 17. Jahrhundert. Gegensätze solcher Art müssen auch in der Sphäre des künstlerischen Welterlebens zu tiefen Stilunterschieden führen. Eine Graphik von Dürers Art ist letzten Endes doch nichts anderes als gezeichnete Plastik. Hier hat der Schatten keine andere Funktion, als die Wölbungen der Einzelform zu geben und die Tiefenerstreckung des Raumes. Diese Kunst ist darstellerisch ganz einseitig an der Dreidimensionalität der Welt interessiert. Sie ist auf die Gegenständlichkeit der Dinge gerichtet, und wir wollen zeigen, daß bei dieser Ein-

stellung der Schatten naturgemäß als feiner, grauer Hauch erscheinen muß, so wie es seiner »Helligkeit«, nicht aber seiner Eindringlichkeit entspricht. Der Impressionist hingegen ist verliebt in die reinen Lichtphänomene. Daß deren Wiedergabe auch gegenständliche und räumliche Illusionen erzeugt, ist ihm ein Nebenerfolg.

Wir haben also noch die Frage zu beantworten, wie es zu den beiden verschiedenen Betrachtungsweisen der Schatten kommt. Und dazu müssen wir ein wenig weiter ausholen. Die moderne Psychologie hat sich lange mit dem Zusammenhang zwischen den Empfindungen und den »Reizen« beschäftigt. Reize: das sind die physikalischen Vorgänge, durch deren Einwirkung auf den Körper die Empfindungen veranlaßt werden. Man hat gefunden, daß im allgemeinen einem bestimmten Reiz auch eine bestimmte Empfindung angehört. Nun gibt es aber, besonders bei den Augenempfindungen, Tatsachen, die dieser Regel widersprechen. Gälte sie streng, so müßte, um ein berühmt gewordenes Beispiel zu wiederholen, ein Stück Kohle an einem hellen Tage ebenso aussehen, wie ein Blatt Papier an einem trüben Tage[1]). Denn unter solchen Umständen können beide genau die gleiche Lichtmenge in das Auge senden. Daß sie trotzdem verschieden aussehen und überhaupt jedes Ding seine Eigenfarbe unabhängig vom Wechsel der Beleuchtung behält, liegt daran, daß mit der Steigerung der gesamten Lichtstärke die Anpassungsvorrichtungen des Auges in Tätigkeit treten und seine Erregbarkeit im selben Maße herabsetzen, wie die Durchschnittsstärke des Gesichtsfeldes sich erhöht hat. Umgekehrt bei Abschwächung der Lichtstärke. Man nennt dies die Transformation der Empfindungen, bei Wechsel der Beleuchtung, und nur durch sie wird es möglich, daß die Farben der Sehdinge konstant bleiben. Lasse ich nun die allgemeine Beleuchtungsstärke in einem Raume unverändert, rücke aber eine weiße Scheibe, die vorher in gutem Licht stand, in den Schatten, so müßte sie, entsprechend der verringerten Lichtmenge, welche sie jetzt in das Auge sendet, eigentlich dunkelgrau aussehen. In Wirklichkeit aber sieht sie weiter weiß aus, nur mit einem feinen, hellgrauen Schatten darüber. Auch hier hat der Gegenstand wenigstens ungefähr seine Eigenfarbe behalten, d. h. es hat eine Transformation stattgefunden, aber dieses Mal lag es nicht an den Anpassungsvor-

[1]) Das Beispiel stammt von E. Hering, der zuerst die hier liegenden Probleme gesehen hatte. Die durchgreifendste Bearbeitung für das Gebiet der Schattenphänomene hat bisher D. Katz geliefert in dem Buch: »Die Erscheinungsweise der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung«. Versuche, welche die Grundlage der vorliegenden Abhandlung bilden, stammen zum großen Teil aus einer Arbeit von mir selbst, die unter dem Titel »Beiträge zur Transformation der Farben« in der Zeitschrift für Sinnespsychologie 1920 erscheint.

richtungen des Auges. Denn dessen Erregbarkeit konnte sich nicht verändern, da die allgemeine Beleuchtung des Raumes die gleiche blieb. In solchen Fällen spricht man von zentraler Transformation und will mit dem Wort »zentral« sagen, daß dabei psychologische Vorgänge im Spiele sind. Diese Transformation ist nämlich ganz davon abhängig, daß ich den Gegenstand als solchen und die Beleuchtungsverhältnisse richtig erkenne. Halte ich vor die beschattete Scheibe einen Schirm mit enger Öffnung, in dem nur ein Teil von ihr sichtbar wird, so erscheint dieser Teil sofort nicht mehr als weiß mit einem Schatten davor, sondern als dunkelgrau, wie es seine objektive Lichtstärke verlangt. Dies nennt man die »Reduktion« der vorher transformierten Farbe.

Man sieht, daß beschattete Gegenstände nach der Reduktion diejenige Farbe annehmen, welche ihrer Eindringlichkeit entspricht. Und die Reduktion ist daran gebunden, daß man die Gegenständlichkeit der Dinge für die Wahrnehmung unterdrückt. Eine Sehweise also, welche sich für die Gegenstände interessiert, wird den Schatten als feinen Schleier geben müssen. Wenn die Impressionisten hingegen proklamieren: Nicht die Gegenstände, sondern das Licht selbst soll dargestellt werden, so verlangen sie sozusagen nichts anderes als die Darstellung der Schatten nach ihrem Reduktionswert, unter Ausschaltung der Transformation. Aber sie wenden keine äußeren Hilfsmittel an, um die Reduktion auszuführen, sondern sozusagen psychologische, indem sie die Schatten auf ihre Eindringlichkeit hin ansehen. Denn die Eindringlichkeit einer beschatteten Fläche entspricht ihrer objektiven Lichtstärke, und d. h. ihrem Reduktionswert.

Zum Schluß noch eine allgemeine Bemerkung. Wenn man sich die Gesamtpsychologie des »impressionistischen« Zeitalters ansieht, so wird man zwei Kennzeichen finden. Diese Zeit war positivistisch auf die Erkenntnis der Wirklichkeitszusammenhänge gerichtet und fand letzte Befriedigung in der Kultivierung des Empfindungslebens. Sie war in Wahrheit subjektivistisch und objektivistisch in einem. Und nun die Methode des Zeichnens nach der Eindringlichkeit: Unterschiede der Eindringlichkeit entsprechen genau den Unterschieden der physikalischen Lichtstärken, aber die Beachtung der Eindringlichkeit verlangt eine Aufmerksamkeitsrichtung, welche nach innen und nicht nach außen gekehrt ist, welche die Wirkungen der Reize auf das eigene Bewußtsein beachtet. Die Parallele ist deutlich und sicher nicht zufällig.

XI.

Kunstcharaktere südabendländischer Völker.

Von

Otto Höver.

Die von Alois Riegl[1]) in die Kunstgeschichte eingeführten Begriffe taktisch (haptisch) und optisch sind wesentliches terminologisches Rüstzeug zur Charakterisierung ethnischer Besonderheiten des Kunstwollens, das eigentlich ein Kunst-Müssen ist.

Der Wiener Kunstforscher wollte mit den genannten Begriffen die besondere schöpferische Haltung einzelner Epochen im überethnischen (übernationalen) Sinne fassen. Taktische Werte sollten in den Kunstleistungen von Anfangsphasen und mittleren (klassischen) Stufen verwirklicht sein. Nahsichtige Einstellung vermittelte in Anfangsphasen, normalsichtige Einstellung in klassischen Phasen das taktische Erlebnis. So mußte die ägyptische Kunst unbedingt taktisch-nahsichtig, die griechische Klassik hingegen taktisch-normalsichtig sein. Das Optische und damit fernsichtiger Standpunkt blieben dann eine Angelegenheit aller Spätphasen (Spätantike, Barocke usw.).

Wir nun sehen von jeder zeitlichen Auswertung dieser Begriffe ab. Uns bedeuten sie vielmehr die zeitlosen psychischen Grundverhaltungsweisen des kunstschaffenden wie kunsterlebenden Menschen überhaupt, mögliche Grundeinstellungen der Völker (Rassen) im schöpferischen Verhalten wie Erleben[2]).

Gleich hier aber sei bemerkt, daß innerhalb der abendländischen Kunstwelt immer die Völker mit hervorragend taktisch-körperhafter Begabung die Begründer von Zeitstilen (klassischen Epochen) sind — Begabung für das Neuanfangen —, wogegen die optische Veranlagung meist in Spätepochen zu höchsten schöpferischen Leistungen gelangt. Eine Übereinstimmung mit Riegls Auffassung läßt sich also auf diesem Grunde wohl erzielen.

Mit den Begriffen taktisch und optisch allein ist es jedoch nicht

---

[1]) Vgl. Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie.

[2]) Vgl. auch Bernhard Schweizer, Die Begriffe des Plastischen und des Malerischen als Grundformen der Anschauung, diese Zeitschrift Bd. XIII (S. 259).

getan. Schon der Begriff des Optischen legt sich in zweierlei Möglichkeiten auseinander: in das Optisch-Zweidimensionale (Flächenhafte) und das Optisch-Körperhafte. Eine weitere Reihe von Begriffen ist dann besonders für die Darstellung der Kunstcharaktere abendländischer Völker (südalpin und nordalpin) unbedingt nötig. Auf vorläufige definitorische Festlegungen verzichten wir, um alles dem geschichtlichen Anschauungsstoff zu überlassen.

Alles orientalische Kunstschaffen ist von Anfang an optisch-flächenhaft, unkörperlich-zweidimensional und will in seinen Taten entsprechend gewertet sein. Alle abendländische (süd-, west- und mitteleuropäische) Kunst ist entweder taktisch-körperhaft, gesteigert dreidimensional oder optisch-dreidimensional, tiefenhaft und körperlich konzipiert. Die erste Möglichkeit tritt entweder allein auf: es ist das Südabendländische schlechthin in ganz bestimmten Epochen seiner Entwicklung als Zeichen vollendeter Loslösung vom Orientalischen (oder Orientalisierten): Dorik und italienische Renaissance, oder sie tritt in ein Wechselspiel ein mit der zweiten Möglichkeit. Es ergibt sich ein Dualismus — der Dualismus der abendländischen Kunstseele (der faustischen Seele!) überhaupt — aus taktischen und optisch-dreidimensionalen Werten, etwa in französischer Gotik oder im italienischen Barock.

Der reine Orient kennt keinen derartigen Dualismus. Er ist völlig monistisch in seinen ästhetischen Werten.

Zum letzten aber offenbart sich das Optisch-Körperliche auch ganz allein. Das ist bezeichnend für die sonderlich-ionische Kunstveranlagung. Auch in anfänglicher wie spätester Entfaltung deutschen Kunstschaffens gibt es Zeiten, in denen man ausschließlich optisch-körperhaft eingestellt ist und oft sogar dem Orientalischen scheinbar sehr nahe kommt. Es sind Punkte größtmöglicher Annäherung an das Optisch-Flächenhafte einmal im frühesten Mittelalter, zum anderen im spätesten Barock, wo die Entkörperlichung und damit die Vergeistigung der Architektur und der Ornamentation am weitesten, fast unwahrscheinlich weit gediehen sind [1]).

1. Dorischer und ionischer Kunstdialekt.

Selbstverständlich wird alle Architektur, wie alle bildende Kunst, durch das Auge erlebt. Der Begriff des Taktischen trifft nur einen

[1]) Vor allem in Spätromantik, Spätgotik, Spätbarock. Verfasser hat über das Wesen der »Spätstile deutscher Baukunst« eine besondere größere Arbeit vorbereitet, die im Laufe des Jahres als Buch erscheinen wird.

assoziativen Faktor des künstlerischen Schaffens und Genießens. Die taktische Möglichkeit besteht darin, daß das Auge sich mit den Fähigkeiten des Tastsinnes gleichsam leihweise ausrüstet. Taktisches Kunstschaffen stellt irgendwie die Forderung auf, daß seine Erzeugnisse mit den Fingerspitzen abgetastet werden, das Gefühl für die feinen Hebungen und Senkungen der körperbegrenzenden Flächen wird angeregt. Die Formwerte sind in erster Linie abtastbare Werte. Die *ab ovo* taktischen Kunsttätigkeiten sind Töpferei und Modellieren. Hier liegt das Formgefühl in den Fingerspitzen.

Alles künstlerische Schaffen unter Führung taktischer Absichten geht zunächst von unserem eigenen Körpergefühl aus. Die eigene Leiblichkeit entscheidet. Unser Ich fühlt sich ein. Das Taktische ist solchermaßen zunächst anthropomorph bestimmt. Es wird zur Norm südabendländischer Kunstgestaltung, zum wesentlichen Nenner antiker Schönheit und alles dessen, was weiterhin diesem Ideal folgt (Renaissance). Taktische Veranlagung strebt nach Verkörperlichung, nach dem Festen, Begrenzten und Greifbaren. Die geistige Wesenheit des Raumes wird verkörperlicht. Der Raum erscheint nur als Erweiterung unseres Leibes und seiner Gliedmaßen.

Die körperliche Geformtheit, die sich an den Tastsinn wendet, ist immer irgendwie temperiert, ist plastisches Optimum. Nahsichtiger oder normalsichtiger Standpunkt werden gefordert. Wir befinden uns in Übereinstimmung mit der Auffassung Riegls. Das Taktische entspricht dem künstlerischen Ideal mittlerer oder klassischer Stufen. Da nun aber bestimmte Völker ihre ethnischen Besonderheiten gerade in diesen klassischen Stufen besonders ausprägen und eindeutig erkennen lassen, so dient uns das Taktische über Riegl hinaus zur Feststellung der Nationalkonstanten jener Völker, die in klassischen Entwicklungsphasen ihr Bestes gegeben haben.

Die Bedeutung des Begriffes taktisch, die Möglichkeiten der Verwirklichung abtastbarer Formwerte haben natürlich ihre besondere Schwingungsweite. Nichts wäre falscher, als den Inhalt des Begriffes starr und unverrückbar festzulegen. Es gibt eine ganze Skala von Untertönen im formgewordenen Körpergefühl. Auch plastisches Maximum, z. B. im italienischen Barock, kann noch taktisch gemeint sein. Es kommt auf die Nuancen und genetisch-historischen Beziehungen an. Taktisch-Körperhaft und Optisch-Dreidimensional sind Grade einer Skala. Das Optisch-Dreidimensionale enthält die Möglichkeit, plastische Form auch bei Fernsicht noch körperhaft wirken zu lassen, sogar gesteigert körperhaft. Starke Schatten dienen dabei der Modellierung. Innerhalb des Abendländischen finden sich Taktisches und Optisch-Dreidimensionales oft nebeneinander. Darin liegt der Dualismus der

abendländischen Kunstseele. Das beginnt schon in der Antike, wo immer die Befreiung vom Morgenlande unternommen und vollzogen wird.

Immer aber ist auch das Optisch-Dreidimensionale im Körperhaften verwurzelt. Immer geht der echte Abendländer vom Körper zum Geist. Das Taktische liegt auf der Seite des Materialismus, eines durch und durch gesunden Materialismus. Burckhardt würde von unbefangener Naturnähe und frischer Naivität sprechen. Das Optisch-Dreidimensionale strebt zum Spiritualismus, auf Grund eines künstlerischen Phänomenalismus, den Konrad Fiedler unter dem Ausdruck »Sichtbarkeit« zu fassen suchte.

Eine Kunstanschauung, die folgerichtig und eindeutig auf das Taktische eingestellt ist, setzt dem Monismus des Morgenlandes in ihrer Art wieder einen Monismus entgegen, den Monismus der schönen Körperlichkeit. Das Optisch-Dreidimensionale bringt ebenfalls in letzten Auswirkungen einen Monismus unter der Herrschaft des Geistigen zustande, wobei der Begriff der Bewegung, namentlich in der Gestaltung der Raumform, eine wichtige Rolle spielen wird.

Beide Möglichkeiten stehen — und das gehört wieder zum abendländischen Kunstwollen — von vornherein unter dem Grundsatz: Form um der Form willen. Die artistische Auffassung hat das Symbolische des Morgenlandes überwunden. Daß dies erstmalig für europäisches Bauschaffen verwirklicht wurde, ist Verdienst der Hellenen, mehr noch, ist Verdienst des sonderlich taktisch veranlagten hellenischen Stammes der Dorier.

Man kann sagen, daß der Dorier dem Orientalischen gegenüber eine Kantische Tat vollbrachte. Wie Kant die Philosophie vom dogmatisch-spekulativen Rationalismus befreite, das Denken vom Himmel auf die Erde herabholte und vor allem auf die reine Formkraft der Vernunft hinwies, die Philosophie zur Theorie der Formprobleme des Denkens machte, so erlöste der Dorier die Architektur aus der Symbolik des Morgenlandes, aus der religiösen Transzendenz, um sie ihren immanenten Aufgaben zuzuführen. Das Architekturale ist kein Gleichnis mehr, sondern »wahrhaftige« Baukunst. Wie durch Kant die abendländische Erkenntnistheorie vollendet wurde, so vollendete der Dorier praktisch die abendländische Ästhetik. Das Tektonische braucht nur »schön« zu sein, dann enthält es seine sakrale Würde von selber. Schön aber ist die greifbare Körperhaftigkeit, und so enthält das Bewußtwerden des Abendländischen zugleich eine Verwirklichung taktischer Formwerte.

Was dem Dorier innerhalb des Taktischen, gelingt dem Ionier unter Führung des Optischen gegenüber dem Orientalischen. Der

Ionier setzt dem Optisch-Flächenhaften zum ersten Male das Optisch-Körperhafte entgegen. Dorischer und ionischer Kunstdialekt sind also in dem Streben nach Körperlichkeit einig und vertreten beide das Abendländische im Gegensatz zum Morgenländischen. Das Unterschiedliche der beiden Dialekte liegt nur im Optischen hier und im Taktischen dort. Allemal bleibt das Optische des Ionischen dem Orient um einige Grade näher.

Abendländische Tektonik, wie abendländische Kunst überhaupt, beginnt von vornherein mit einem Dualismus, zweierlei Möglichkeiten stehen am Anfang. Das wird zum Schicksal Europas.

Der Wille zur Befreiung vom Orient war schon in mykenischer Zeit einmal sehr stark vorhanden. Orientalisch in der mykenischen Architektur war vor allem die Art, Wand und Säulen zu verkleiden mit bemalten Platten oder Metallbeschlägen. Doch spürt man überall schon den Drang zum Plastischen (Metallrosetten der Atreuskuppel, Reliefierung der Zickzackbänder an den Säulen des Einganges usw.). Ganz eindeutig aber wird der Gegensatz zwischen Morgenländischem und Abendländischem bei den eingelegten Dolchklingen und am Goldbecher von Vaphio. Die Tierbilder der Dolchklingen sind schon ihrer Technik nach rein orientalisch. Hier ist alles optisch-flächenhaft zu nehmen. Die Reliefdarstellungen des Vaphiobechers sind dagegen körperhaft wie nur je eine Form aus klassischer Zeit. Doch will die Plastizität der Vaphioreliefs optisch gefühlt sein. Darin behält Alois Riegl recht. In dem Optisch-Dreidimensionalen dieser Reliefs liegt also das Abendländische, das echt Griechische.

Die Mykenäleute mit ihrer Veranlagung zu optisch-körperhafter Gestaltung finden wir in archaischer und klassischer Zeit als Ionier im Osten wieder. Das Dorische und damit der Wille zum Taktischen tritt ganz neu in die Kunstgeschichte der mittelländischen Völker ein. Im (dorischen) Dipylonstil hätten wir einen Fall, wo sogar rein flächenhafte Ornamentation eine Fülle tastbarer Linearwerte enthält. Alle bemalte Frühkeramik der Ionier steht, am Dipylonstil gemessen, dem Orientalischen näher, was ja durch ihre Abkunft und die Nähe des Orients bestätigt wird.

Die taktischen Werte dorischer Keramik sind im tiefsten verknüpft mit den frühen Kunstäußerungen Alteuropas. Schon die neolithische Keramik des Nordens (Donauländer, Nordbalkan) läßt die Absicht auf Taktisches erkennen. Der neolithische Töpfer begriff die Ornamentik aus dem Wesen seines Handwerks[1]).

[1]) Vgl. die Keramik aus der neolithischen Station Butmir bei Serajewo: plastisch aufgelegte Spiralbänder.

Die ornamentalen Leistungen aus den besten Perioden hochnordischer Bronzezeit, jene Schilde, Gürtel und Halsplatten mit gepunzten geometrischen Zieraten, Spiralen und Wellenmotiven (laufender Hund), sind ebenso aus dem Tastgefühl zu verstehen wie etwa die sauberen klaren Linien Dürerscher Kupferstiche[1]). Punze und Stichel sind völlig taktische Instrumente. Auch in der dorischen Plastik (Sikyon) ist Erz das gegebene Material: dorische Toreuten stehen gegen ionische Porossteinschneider.

Die Tektonik der Dorier ist ganz materialgebunden. Dorik ist Stein und nichts als Stein. Der Reiz dorischer Archaik liegt gerade darin, zu beobachten, wie sich das Anthropomorphe aus dem Kristallinischen losringt. Man hat die ägyptische Tektonik und Statuarik kristallomorph genannt. Das widerspricht der eigentlich ägyptischen, der orientalischen Auffassung. Das Kristallinische des Steins wurde erst von den Griechen, den Abendländern, künstlerisch erkannt.

Das Maß der Geformtheit des Steins im dorischen Stil deckt sich mit den taktischen Werten. Jede Wand hellenischer Architektur enthält noch einen optisch-flächenhaften Charakter. Wir begreifen, daß der Grieche, vorab der Dorier, diese Flächenhaftigkeit aufheben mußte durch das peripterale Prinzip. An der dorischen Säule sind die scharfen Stege der Kannelüren das Wesentliche. Diese Grate kommen dem Tastgefühl entgegen. Wölfflin gebraucht gern das Gleichnis von den scharfen Kanten eines eckigen Bleistiftes zwischen den Fingerspitzen. Wie die Kannelüren und Stege des Säulenschaftes sind auch die Stege der Triglyphen Tastbahnen.

Allgemein gilt: das Weiche, Glatte, Runde, das Stoffliche und Nachgiebige ist nicht unter allen Umständen tastbar, vielmehr untaktisch. Tastbar ist das Eckige, Rauhe, Kantige, das Gebrochene und Widerstandleistende. Alle stoffliche Charakteristik in Plastik und Malerei fällt schon in das Gebiet reiner Sehbarkeit[2]).

Die Ausmaße des Säulenkörpers geben die Norm für den Aufbau des Tempels ab. Das Interkolumnium ist nichts, die Kolumna als plastisches Individuum alles. In der plastischen Gesamtform der Säule lebt unsere eigene Leiblichkeit, das anthropomorphe Gesetz. Der statische Ausgleich zwischen Kraft und Last wirkt wohltuend, weil wir unsere eigene körperliche Leistungsfähigkeit hineinfühlen. Alle orientalische Tektonik bedeutet etwas anderes, Außertektonisches. Die

---

[1]) Vgl. die Erzeugnisse der zweiten und fünften Periode nordischer Bronzezeit nach Oskar Montelius.

[2]) Vgl. die Gewandung und die Behandlung des Nackten bei den sogenannten Tauschwestern des Parthenongiebels gegenüber den Steilfalten am Peplos dorischer Tänzerinnen usw.

hellenische Säule ist nur Körper, sie trägt wirklich, erscheint nicht symbolhaft verschleiert.

Jede Tropfenleiste, jedes Profil, jedes Gesims ist taktisch empfunden. Die Metopen, anfänglich noch Tonplatten in orientalischer Manier flächenhaft ornamentiert, werden zu Reliefs mit hochplastischen Figuren. Dasselbe gilt von den Giebel- und Eckakroterien: aus einfachen Plattenziegeln werden skulpturale Gebilde. Doch niemals wird plastisches Optimum überschritten. Das rein Dorische und damit das Taktische gelangen bis zur Klassik, weiter aber nicht, ja sie gelangen nicht einmal zur Klassik. Die letzte Erfüllung des Taktischen dorischer Tektonik ist vielleicht noch reif-archaisch. Immer kann nur Pästum genannt werden. Auf dem Peloponnes ist der olympische Zeustempel das letzte Ergebnis reiner Dorik. Am Parthenon ist das dorische Säulenwerk schon aufgegangen im Optisch-Körperhaften[1]). Das ionische Attika und seine Künstler haben die Führung. In dieser beginnenden Macht des Optisch-Körperhaften ionischer Baugesinnung über das Taktische des rein Dorischen liegt ein leis klassizistischer Zug der Perikleischen Bauten.

Ludwig von Sybel sagt angesichts des Erechtheion: »Auf der Höhe klassischer Zeit ein malerischer Bau.« Malerisch im barocken Sinne, wie Sybel es meint, ist das Erechtheion noch nicht — griechischer Gliederbau kann niemals malerisch sein. Es ist ein Bau, der optisch-körperhaft, nie taktisch erlebt sein will, und nur insofern liegen grundsätzlich die Wege zum Malerischen barocker Formbildung von hier ab offen. Mit dem Erechtheion ist sogleich die ganze Fülle der Möglichkeiten der ionischen Kunstart gegeben: Möglichkeiten der Freiheit und der Strenge, des Klassischen, des Klassizistischen und des Barocken.

Die Karyatiden der Korenhalle, ursprünglich dorischer Abstammung (Gewandung), mußten sich die gleiche Ionisierung gefallen lassen wie die Säulen des Parthenon.

Das rein Dorische bevorzugt die greifbare Sonderheit, das abtastbare, schöne Einzelne. Jede Kannelüre will gefühlt sein. Das Ionische dagegen geht immer auf das sichtbare Ganze. Man rechnet schon mehr mit fernsichtigem Standpunkt. Ionische Säulen können immer mehr in Massen auftreten als dorische (vgl. die großen Dipteroi Kleinasiens).

Die Gegensätze von Hell und Dunkel, optische Faktoren, spielen

[1]) Bei einem Meister wie Iktinos, der im Innern der Zella des Apollotempels zu Phigalia sich freie Umbildungen jonischer Kapitelle erlaubt, kann die Einstellung auf Optisches nicht wundernehmen (vgl. auch wie die Säulen mit der Zellamauer durch eine Art Streben verbunden sind).

eine größere Rolle im Ionischen als im Dorischen. Die kubische Struktur des Zahnschnittfrieses ist eigentlich untaktisch, besitzt nur visuelle Momente. Die tiefen Kannelüren der ionischen Säule sind ausschließlich Schattenbahnen, die Stege breitere, helle Bänder, keine scharfen Grate. Das Volutenstück des ionischen Kapitells in der plastischen Durchformung hochklassischer Zeit nimmt man gern als besonders tastbar hin. Wir erkennen an, daß hier ein bemerkenswerter Grenzfall vorliegt. Bedenkt man jedoch, daß die immerhin schwache Reliefierung in der Fernsicht sich dem Taktischen entzieht, so bleibt schließlich wieder nur ein optisches Spiel von Licht und Schatten über, wie am ionischen Säulenschaft. Die plastische Bildung ionischer Voluten hat im Vergleich zu den scharfen und bestimmten Kannelüren des dorischen Säulenschaftes etwas Weiches und Verschwimmendes. In Kapitell wie Schaft der ionischen Säule lebt niemals die pralle Körperlichkeit dorischer Ordnung. Die ionische Schönheit offenbart sich dem Auge allein. Sie verlangt einen weiteren Gesichtswinkel.

Im Ionischen ist das Interkolumnium schon in ganz anderem Maße künstlerisch bedeutsam als in echter Dorik. Daraus ergeben sich weitreichende Konsequenzen im Verlauf der Bauentwicklung, wobei schließlich an die Stelle plastisch-tektonischer Existenzen die unkörperlichen, rein visuellen Wesenheiten der späteren sogenannten Schalträume[1]) (vgl. Basilika) treten.

Das für dorisches Körpergefühl so wichtige Kunstmittel der Entasis erscheint am ionischen Säulenschaft reduziert, kaum bemerkbar und fällt später ganz fort. Alle dorischen Säulen sind in dem Maße ionisiert, dem Optischen näher gerückt, wie die Entasis abgeschwächt wird oder allmählich ganz fortfällt.

Daß aus dem an sich flächenhaften Volutenstück auf besondere Art eine körperhafte Form herausgeholt wurde, wird besonders deutlich an der Genesis dieses Architekturteils. Vermutlich waren ja die ältesten wirklichen Sattelhölzer mit flachen, unplastischen, bemalten Tonplatten nach orientalischer Art verkleidet. Hier schuf der Ionier kraft seiner plastischen Begabung gründlichen Wandel und prägte die europäische Form: Körperhaftes mit optischen Wirkungen.

An sich bleibt das Unternehmen der Okzidentalisierung bei den ionischen Griechen bewundernswert genug. Denn die Ionier hatten es in einer Weise schwerer, sich vom Orientalischen loszuringen, einmal wegen der Überlieferung von ihren mykenischen Vorfahren

---

[1]) Den Terminus »Schaltraum« hat August Schmarsow geprägt; er meint damit vor allem die Arkaden der altchristlichen Basilika.

her, zum andern waren sie infolge der geographischen Lage ihrer hauptsächlichen Wohnsitze an der kleinasiatischen Küste sowie auf den Inseln der Ägäis dem Orient und allen orientalischen Einflüssen viel näher als die Dorier im westlichen Großgriechenland oder auf dem Peloponnes. Dorisches verfällt schließlich der ionischen Optik, diese aber verfällt zu guter letzt wieder dem Morgenlande.

Dorik und Ionik, das sind Polyklet und Phidias, das sind: die Giebelskulpturen des olympischen Zeustempels und des Parthenon. Die Formprobleme hier und da verhalten sich zueinander wie plastische Gruppe zur Einzelfigur. Der taktische Wille dorischer Bildner wirkt sich aus an der schönen männlichen Einzelstatue. Polyklets Kanon ist Höhepunkt und Abschluß zugleich. An der archaischen Plastik dorischer Herkunft hat Emil Waldmann (Griechische Originale, Leipzig 1912) treffend hervorgehoben, wie jede leise Hebung und Senkung des Torso, der feine Atem der plastisch geformten Oberfläche mit liebender Hand nachgefühlt sein will. Rodin liebkoste gern die Schönheiten seiner Antikensammlung.

Ionische Archaik (von den Inseln) entzieht sich dem Tastorgan. Die zieren Gewandfältelungen der Akropolismädchen wenden sich nur an das Auge. Auch lebt ein letzter Rest orientalischer Frontalität noch in dieser köstlichen Archaik, durch östliche Herkunft und geographische Nähe des Morgenlandes erklärlich. Das archaische Lächeln wurde ausgelegt (Wilh. Lermann, Altgriechische Plastik, München 1908) als ein erster Versuch, die morgenländischen Fesseln des Nur-Flächenhaften zu sprengen. Man wollte das Antlitz körperlich »begreifen«. Die Bildung des Mundes sollte die Tiefe andeuten, wurde aber wiederum flächenhaft nach oben gezogen und erstarrte so zu ewig heiterem physiognomischem Ausdruck.

Die Akropolismädchen treten gleich in Korona auf. Die *statua quadrata* Polyklets und der Dorier duldet nichts neben sich. Die Brustwölbung, die Rückenlinie und der herrliche Beckenschwung des Doryphoros reizen zum Nachmodellieren mit der Hand. Man vergleiche dagegen die temperierte, weiche Körperlichkeit des sogenannten Theseus aus dem Parthenongiebel. Ganz unter dem optischen Gesetz ist natürlich der Panathenäenzug des Cellafrieses geschaffen. An den Metopen des Parthenon läßt sich die allmähliche Entdorisierung fast Schritt für Schritt verfolgen.

Adolf von Hildebrand hat in seinem »Problem der Form« nichts anderes fixiert als das optische Gesetz ionischer Plastik und Architektur. Reliefanschauung besagt nicht, körperhafte Daseinsform in eine

nur zweidimensionale Erscheinungsform zu verwandeln, heißt vielmehr, das Kubische so zu gestalten, daß das Augenerlebnis die Dreidimensionalität überall klar erfaßt von einem unverrückbaren frontalen Standpunkt aus. Hat der Plastiker die Aufgabe, »dem Kubischen das Quälende zu nehmen«, so ist damit auf keinen Fall gesagt, daß er die reale Körperlichkeit zu bloß flächenhafter Wirkung herabmindert. Das wäre ägyptische Statuarik. Das Quälende des Kubischen besteht nur in jener plastischen Formgebung, wie sie der naturalistische Pseudobarock der Begasschule kultivierte, wo der Betrachter ruhelos um Einzelfigur und plastische Gruppen herumgetrieben wird, um ihrer rein gegenständlichen Bedeutung habhaft zu werden und das eigentlich Künstlerische verloren geht. (Vgl. von antiken Bildwerken etwa den farnesischen Stier.) Aus dem tiefgefühlten Gegensatz zu dieser Manier ist Hildebrands Büchlein entstanden. Die Möglichkeiten echter Barockplastik läßt der Münchner Meister offen. Gegen Schlüter, selbst gegen Bernini richtet sich seine Theorie nicht. Reine Reliefanschauung bei frontaler Einstellung ist plastisches Optimum in geklärter Sichtbarkeit. Barock ist gesteigerte Tiefenhaftigkeit, plastisches Maximum, optisch erlebt bei Schrägansicht, wobei niemals die Forderung an den Beschauer gestellt wird, ruhelos um die Figur oder Gruppe herumzuwandern. Alle echte Barockplastik bietet ihr fruchtbares Moment auch nur in einer Ansicht dar (Schrägansicht von links oder rechts). Das beweisen Berninis heilige Therese oder sein Reiterbildnis Konstantins des Großen am Fuße der Scala Regia ebenso wie jede Altarkomposition des 18. Jahrhunderts mit Figuren von Franz Ignaz Guenther oder I. B. Straub. Plastisches Maximum ist zu bildhaftem Eindruck gebändigt, ohne etwas von gesteigerter Dreidimensionalität einzubüßen.

Man muß den geheimen Impressionismus bei Hildebrand herausfühlen. Seine Theorie entwächst in der Tat einer impressionistischen Grundeinstellung, wie die ganze Kunstanschauung Konrad Fiedlers (Begriff der Sichtbarkeit, vgl. auch Hans von Marées). So sehr auch Hildebrand persönlich gegen Rodin Stellung nahm, aus dem Problem der Form lassen sich die besten Werke des französischen Meisters trotzdem rechtfertigen. Der Unterschied liegt nur im Außerlichen: der Münchner ist rückschauend, ein spätgeborener Klassizist bester Schulung, Impressionist der Theorie nach; der Pariser geht eigene Wege, entdeckt neue Möglichkeiten körperhafter Flächenbelebung, ist Impressionist in der Praxis und insgeheim allen Spätgotikern und Barockbildnern verwandt.

Die plastischen Meisterwerke Hildebrands sind bei aller Bildhaftigkeit voller raumkörperlicher Beziehungen. Anderes wollte Hans von Marées auch nicht.

Von diesen Grundlagen aus kann die ganze klassische und nachklassische Plastik und Architektur der Hellenen beurteilt werden, insbesondere das Problem der Gruppe. Dieses kann restlos nur gelöst werden unter dem Formgesetz des Optisch-Dreidimensionalen, gleichviel ob es sich um die Parthenongiebel, den Laokoon oder das Reiterstandbild handelt. Alle Reiterstandbilder, in denen es nicht gelungen ist, die beiden plastischen Massen Mann und Pferd zu vollständiger Einheit optisch zu binden, müssen unvollkommen bleiben. Deswegen ist das Reiterstandbild das eigentlich plastische Problem des Barock. Dem Gattamelata mögen die höchsten Vorzüge zuerkannt werden — immerhin hat Donatello für die reine Seitenansicht die Gestalt des Feldherrn allzusehr von der Schmalseite aufgefaßt. Verrocchio gab sich Mühe, die Figur seines Colleoni dem Relief des Gaules anzupassen. Lionardo versuchte in einem ersten Entwurfe für das Reiterdenkmal des Francesco Sforza die spätquattrocentistische Bewegtheit des Colleoni zu überbieten, indem er dem Pferde die Sprungstellung gab, also in etwas eine barocke Lösung vorwegnahm, die jedoch hier, nach den Zeichnungen zu urteilen, auf reine Reliefansicht berechnet war. (Vgl. auch die Zeichnung des Pollaiuolo, Abbildungen bei W. von Seydlitz, Lionardo da Vinci.) Die späteren Studien für die Denkmäler des Sforza und Trivulzio zeigen das Pferd in der Schrittbewegung. Das Ganze ist im Sinne der Hochrenaissance beruhigt, doch muß man sagen, daß auch Lionardo hier der Schwierigkeit eines optischen Ausgleichs der beiden Massen Roß und Reiter nicht ganz Herr geworden wäre. Die Neuaufstellung des Marc Aurel auf dem Kapitolsplatz durch Michelangelo wird dann zu bündiger Norm für Aufstellung barocker Standbilder überhaupt. Andreas Schlüter erreicht in seinem Großen Kurfürsten, nicht ohne starke Einflüsse von seiten der Italiener[1]) und der Franzosen (Girardons Reiterbilder für Ludwig XIV.)[2]) das Höchste an optischer Bindung der beiden plastischen Massen. Hier ist die Figur des Reiters mit wallendem Mantel wahrhaft groß gesehen. Das Ganze gipfelt sich bei Schrägansicht in einheitlichem Zuge pyramidenartig auf (man beachte die gedrungene Gestalt des Pferdes, auf dem der Kurfürst sitzt). Bezeichnenderweise kommt auch Hildebrand bei seinen beiden Reiterdenkmälern in Bremen (Bismarck) und München (Prinzregent) nicht um die Schrägansicht als Schauseite herum.

Im dorischen Olympiagiebel sind alle Figuren noch in sich geschlossene Individuen. Der Zusammenhang des Ganzen ist nur durch

---

[1]) Vgl. die Reiterdenkmäler der beiden Farnese auf der Piazza dei Cavalli zu Piacenza von Francesco Mocchi.

[2]) Vgl. das Reiterdenkmal Heinrichs IV. von Pietro Tacca (Mitarbeit des Giovanni da Bologna) auf dem Pont neuf zu Paris.

rein gegenständliche Bedeutung, ist durch etwas Mythologisch-Mimisches gewährleistet (vgl. auch die Ägineten). Die Spieler sind gestellt wie bei einem lebenden Bild. Nicht anders ist etwa die Myronische Gruppe Athena und Marsyas zu beurteilen. Phidias und seine Leute lassen alles Mythologische und Mimische weit zurück, binden alle Figuren rein optisch zu künstlerischer Einheit miteinander. Das Artistische ist ausschlaggebend geworden. Selbst an den kläglichen Fragmenten der Londoner Elgin marbles läßt sich noch die optische Vereinheitlichung des Ganzen erkennen. Das künstlerische Geheimnis aller Gruppenprobleme ist gefunden. Und es konnte nur gefunden werden von einem Ionier. Ja noch mehr: Phidias erweist sich als der wahre Schüler des ionischen Malers Polygnot. Es muß ein ähnliches Verhältnis gewesen sein zwischen diesen beiden wie zwischen Hildebrand und Marées.

Was neuerdings behauptet wurde: daß in der hellenischen Kunst nicht die Plastik, sondern die Malerei die Führung gehabt habe, kann für das Ionische zugestanden werden, insofern das Optische hier von Anfang an den Ausschlag gegeben hat, aber nur in diesem Betracht. Wollte man damit sagen, der Grieche sei ebenso nur — malerisch veranlagt gewesen wie der Niederländer des 17. Jahrhunderts, so stimmt das auf keinen Fall. Und ebenso ist es verfehlt, wenn man aus der Tatsache, daß alle griechische Plastik und Architektur bemalt war, eine Vorherrschaft der Malerei in hellenischer Antike herausfinden will. Vorliebe für Buntfarbigkeit ist noch kein Zeichen für malerische Grundeinstellung. Alle Buntfarbigkeit, alles Kolorierte der tektonischen Glieder diente so oder so doch wieder zur Klärung des Körperlich-Dreidimensionalen.

Man lasse sich nicht täuschen: körperhaft-plastisch war auch die klassische Malerei der Griechen (Polygnot), auch sie war anthropomorph. Es ging immer um die menschliche Figur, den Akt, um die körperhafte Existenz, darauf war alles Räumliche bezogen, und das Räumliche wiederum konnte nur aus den gegenseitigen Beziehungen der Körper abgelesen werden. In allem entschied letztlich das Optische. Hans von Marées bemühte sich um die gleichen Probleme, seine Bilder wurden nicht mit Unrecht gemalte Metopen genannt.

Ionische Malerei und Plastik sind beide gleichwertig. Die Führung hat in beiden das eine übergeordnete Prinzip optisch-körperhafter Gestaltung. Das ist vorab festzustellen. Dann konnten immerhin die Malwerke großer Meister, etwa der Polygnotschule, Vorbilder abgeben für die wirkliche Plastik, wie es am Heroon von Gjölbaschi usw. der Fall war, und wie es Phidias eben von Polygnot lernte. Wenn es scheint, als sei die Plastik ganz in das Fahrwasser der Malerei ge-

raten, so heißt das nur: das ionische Prinzip des Optischen hat über das rein Dorische gesiegt, hat das Taktisch-Körperhafte in seinen Bann gezogen und nach Polyklet die ausschließliche Führung gewonnen, wie auch am dorischen Gesäule des Parthenon erkennbar.

Alle großen griechischen Maler seitdem sind vorwiegend ionischen Stammes gewesen: Zeuxis — Parrhasios — Apelles usw. Im optischen Prinzip der ionischen Kunst sind die geschichtlichen Grundvoraussetzungen für den gesamten weiteren Entwicklungsverlauf der Malerei abendländischer Antike gegeben. Eine Darstellung des hellenistischen Impressionismus hätte, immer soweit abendländische Wesenheiten (Raum-Körperliches) in Frage kommen, mit den ionischen Malern zu beginnen. Die Entwicklungslinie optischer Kultur ist einheitlich zu verfolgen.

Wir begreifen, daß nur der ionische Stamm eine bildhafte Architektur wie die des Erechtheion hervorbringen, daß die Idee einer bildhaften Plastik wie die der Nike des Päonios nur in einem ionischen Meister entstehen konnte. Gerade an der Nike sehen wir, wie alles Optisch-Bildhafte gesteigert dreidimensionale Werte enthält und enthalten muß: die kühne Kurve des zurückwehenden Mantels, die untere Gewandung, die sich fest um den stark gebauten Mädchenkörper legt und alle Glieder hervortreten läßt. Hier liegen die Anfänge zum hellenistischen Barock. Ionische Freiheit unter optischem Gesetz wirkt weiter. Das Nereidendenkmal zu Xanthos, die Werke des Skopas, die Niobiden, die Gigantomachie von Pergamon sind die Rastorte des Weges. Überall ist es wieder das Ganze, nie mehr die Einzelstatue. Die Schatten, die sich in den immer tiefer eingebauchten Gewandfalten einnisten, sind stärkste Mittel für dreidimensionale Wirkung, bei den Frauen des Nereidenmonumentes um so nötiger, als die hohe Aufstellung der Figuren nur die Fernsicht zuließ. Gewiß bietet die mächtige Plastizität der Gigantomachie bei Nahsicht (Treppenaufgang) viele tastbare Schönheiten, aber nur im Detail. Für den Genuß des Ganzen mußte der Beschauer zurücktreten und wurde damit erst der künstlerischen Absicht gerecht. Einzelstatuen werden zwar auch noch geschaffen in hoher Vollendung. Lysipp bemüht sich in bewußtem Polykletisieren um männliche Schönheit, findet aber gerade dabei sein neues — rein-optisches — Motiv der Gliederverkürzung. Lysipp erreicht vom Thema der freistehenden Einzelfigur aus eine erste barocke Möglichkeit. Der Grundsatz des Optischen bleibt gewahrt, nur wird statt frontaler Ansicht jetzt mehr und mehr die Schrägansicht gefordert. Gleichzeitig ist das rein tektonische Prinzip durchbrochen. Zu Lysipps Apoxyomenos gehört der Raum, mehr noch, gehört der überkuppelte Zentralraum.

Unter dem optischen Gesetz vollzieht sich des weiteren die ganze Bauentwicklung späthellenischer und hellenistischer Antike. Ohne die Norm der reinen Sehbarkeit wäre die Vervielfältigung des tektonischen Apparates weder im griechischen Klassizismus noch die Steigerung der plastischen Kraft im hellenistischen Körperformenbarock möglich. Es handelt sich immer um das optische Erlebnis des Ganzen. Davon hängen letzten Endes auch die Raumwirkungen der Säulenstraßen und der Hallen um die Agora usw. ab. Alle städtebaulichen Probleme ließen sich künstlerisch nur unter optischen Absichten verwirklichen.

Die Säule behält in der mannigfachen Verwendung wohl noch ihre Körperlichkeit (darin konnte sich Griechisches, Abendländisches nie verleugnen), aber die Interkolumnien werden immer weiter genommen. In die dorische Ordnung besonders reißt jene Laxheit ein, die für alles Klassizistische bezeichnend ist. Man kann geradezu sagen, und beim Parthenon deuteten wir es schon an, daß überall da, wo die ehemals rein taktische dorische Ordnung nur noch optisch behandelt und verwertet wird, der Klassizismus gegeben ist. Das gilt, wie für den antiken, so auch für den neueren Klassizismus. Der Dorismus eines Gilly ist durchaus optisch, ebenso wie das Dorische an der Petersburger Börse des Thoma de Thomon oder der Portikus an der Frauenkirche zu Kopenhagen. Alle Tektonik des nachbarocken Klassizismus ist nur sehbar, niemals tastbar gedacht, gleichviel ob bei Klenze oder Schinkel (Propyläen in München, Ruhmeshalle an der Theresienwiese, Walhalla, Neue Wache in Berlin usw.). Klenze versucht zwar auch Taktisches zu geben, wo es etwa in seinen Vorbildern aus der italienischen Renaissance vorhanden war, jedoch selbst da verfällt sein Epigonentum der Macht des Optischen. Den Außenbau des Münchner Odeon mag man noch irgendwie taktisch empfinden. Der Königsbau am Max-Joseph-Platz bedeutet, am wahren Pittipalast in seiner tastbaren Rauheit gemessen, optische Verflachung.

Dem neueren Klassizismus war das optische Gesetz vom Barock hinterlassen. Was jedoch im Barock unter Führung der Raumvorstellung geschaffen war, wurde im Klassizismus wieder dem Vorrang der reinen Körperform unterstellt. Im antiken Klassizismus war das Optische, noch v o r räumlicher Problematik, mit dem Ionischen gegeben, und dieses Ionische wurde seiner Sehbarkeit wegen die Ordnung schlechthin für den hellenistischen Klassizismus. Hier konnte dann auch ein Klenze nicht fehlgehen. Die ›ionische‹ Glyptothek bleibt sein erfreulichstes Werk.

Das Antik-Ionische wurde schließlich immer schmächtiger in seiner Körperlichkeit. Die Säulchen des Pergamonaltares bieten an Körperlichkeit höchstens das, was der Schinkel-Epigone Persius zu geben vermag.

Wo die Neigung zum Barocken, zur Steigerung der Körperlichkeit für den Augeneindruck vorherrschte, mußte naturgemäß die korinthische Ordnung oder eine Verbindung verwendet werden.

An rein klassizistischen Typen, wie bei der forensischen Basilika, wo nie der Versuch zu barocker Umgestaltung gemacht wurde — das hätte von vornherein ein Versuch mit untauglichen Mitteln am untauglichen Objekt bleiben müssen —, verflüchtigt sich das Körperhafte des Tektonischen immer mehr. Schließlich ist der Punkt größter Annäherung an das Optisch-Flächenhafte des Orients gegeben. Der Klassizismus gleitet in das Morgenländische über. Was an hellenischem Säulenwerk noch übrig war, erstand zu neuem Leben in der altchristlichen Basilika und ihren transarchitekturalen[1]) Wirkungsmöglichkeiten.

Bedeutende Meister unter den späteren griechischen Klassizisten wissen trotz allem aus der Gesamtsituation ihrer Bauten noch höchst reizvolle Wirkungen herauszuholen, so schon Hermogenes in Magnesia (Tempel und Hallenhof), besonders aber Apollodor von Damaskus mit der Anlage des Forum Trajanum, der Bibliothek, der Basilika Ulpia und der Trajanssäule. Sicher war die körperliche Form des Tektonischen durchaus klassizistisch; das optische Ganze aber mit seinen Durchblicken, Überschneidungen und der Zusammendrängung auf relativ kleinen Raum muß stark barocke Effekte enthalten haben. Zum hellenistischen Körperformenbarock im eigentlichen Sinne gehört die trajanische Anlage nicht. Beim Körperformenbarock scheint es, als ob das Auge immer stärkerer Reize bedürfe, um das Körperliche als solches zu fassen. Da alles mehr denn je auf Fernsicht berechnet ist, muß das Relief der Baukörper entsprechend betont werden, muß vorquellen und zurücktreten, damit das Dreidimensionale zur Geltung kommt. Die Fernsicht ist natürlich, weil dieser Fassadenbarock von der tektonischen Dekoration der *scenae frons* des Theaters ausgegangen war, also hier ganz nur auf Sehbarkeit und Fernsicht eingestellt gewesen war.

Gegen die abendländische (führende) Stimme zu Baalbek, Petra, Palmyra usw. verschlagen die Orientalismen der Ornamentik nicht sonderlich viel. Die machtvolle Plastik der enggestellten Säulenkörper an den Baalbeker Großtempeln drängt sich ohne weiteres auf. Daß ein Fries im beginnenden Tiefendunkel ausgearbeitet ist, kommt erst bei genauerer Prüfung zur Geltung. Man bedenke immer, daß der kleine runde Venustempel mit seinem barocken Gebälk und Säulenwerk erst im späten 2. Jahrhundert n. Chr. entstanden und noch

---

[1]) Über den Begriff des Transarchitekturalen vgl. einen anderen Aufsatz des Verfassers, der voraussichtlich in dieser Zeitschrift erscheinen wird.

immer Kronzeuge des Abendländischen ist. In dem hufeisenförmigen Forum von Gerasa[1]) waren sicher Wirkungsmöglichkeiten der Bausituation enthalten, die erst ein Bernini vor St. Peter wieder erreichen sollte.

2. Das abendländische Italien.

Unter rein optischer Grundeinstellung erfolgte auch die Vereinigung von Gliederbau und Wölbung im östlichen Hellenismus[2]). Solange hellenisches Körpergefühl noch lebendig war im Osten, wurde das Abendländische, das Optisch-Dreidimensionale vollkommen gewahrt. Schließlich aber geschah dasselbe an dem durchgliederten gewölbten Raumbau wie später an der altchristlichen Basilika: die Annäherung an das Unkörperliche. Damit war die orientalisierte Spätantike, war der byzantinische Raumbau gegeben.

Bevor die Angleichung an das Morgenländische eintrat, machte erst noch Rom-Italien seine baukünstlerische Kraft geltend. Es hatte keine geringere Aufgabe, als den neuerstehenden Raumbau des hellenistischen Osten noch einmal zu okzidentalisieren. Rom verhält sich zum beginnenden östlichen Raumbau nicht anders als einst der Dorier zum Ionier, d. h. die optisch-dreidimensionale Auffassung wurde ersetzt durch die taktisch-körperhafte Vorstellungskraft des Italieners auch dem Raum gegenüber. Damit haben wir die Nationalkonstante des abendländischen Italien gefaßt.

Im Osten barg nur gesteigerte Körperlichkeit für das Auge noch dreidimensionale Wirkungen. In diese barocke Situation greift der frische Raumwille der frühen Kaiserzeit und bringt eine neue, verjüngte Art, den Raum wie den Gesamtbaukörper zu gestalten. An die Stelle des Nur-Barocken östlicher Herkunft tritt die Renaissancegesinnung des neuen Westen. Das raumhafte Schaffen steht hier unter einem neuen, kraftvollen Körpergefühl. In die Entwicklung, die im Osten auf dem besten Wege zu S. Konstanza und zur Hagia Sophia war, mußte vorerst noch das Pantheon verzögernd eintreten. Die abendländischen Kunstkräfte Italiens hatten noch ein gewichtiges Wort zu sprechen.

Was der Dorier alles auf seine Säulen übertragen hatte, verwirklichte Rom nunmehr im Raum. Der Raum wird verkörperlicht. Die geistige Polarität der Baukunst wird zu einer edlen Stofflichkeit und

---

[1]) Djemal Pascha, Alte Denkmäler in Syrien und Palästina. Berlin, Reimer, 1918. Vgl. auch die optischen Effekte im Innern des Serapeion zu Alexandria.

[2]) Vgl. im übrigen zu diesem Abschnitt vor allem: K. M. Swoboda, Römische und romanische Paläste. Wien 1918.

Diesseitigkeit gezwungen. Der abendländische Raum in Italien ist jetzt in Wirklichkeit die erweiterte Sphäre der organischen Leiblichkeit. Das Anthropomorphe dieser Raumwesen, das hohe Maß räumlicher Schönheit beruht in den durchaus taktischen Absichten der Schöpfer und wird zu einem bestimmenden Merkmal aller klassischen Raumstimmung in Italien.

Taktischen Absichten hat im Pantheon alles zu dienen: die einheitliche, äußerst konzentrierte Beleuchtung (keine Verzettelung der Lichtquellen), die Kassettierung der inneren Kuppelfläche, rein architektonische Bedeutung aller sonstigen tektonischen Gliederungen. Die gesamte Proportion ist taktisch abgestimmt. Alles bleibt sozusagen in Reichweite. Nach allen Dimensionen sind in greifbarer Nähe die festen Grenzen zu spüren. Wiederum geht der taktische Wille auf das insichbeschlossene Einzelne, und das bedeutet für den Raumbau: Addition[1]). Alle Absichten auf Raumaddition in der Architektur des abendländischen Italien in Antike wie Neuzeit sind unverbrüchlich mit der taktischen Veranlagung verknüpft. Jeder Raumsummand enthält tastbare Erlebniswerte. Das gilt wie für den Zentralbau so auch für die kreuzgewölbten Abteile der Tepidarien oder die tonnengewölbten Säle kaiserlicher Paläste. Die taktische Formkraft mußte notwendigerweise alle Ansätze zum durchgliederten Zentralbau östlicher Herkunft in einen raumhegenden Massenbau umbilden, dann aber auch einer Raumvereinheitlichung entgegenarbeiten. So kommt es, daß in den säulendurchgliederten Raumwerken, die Montano[2]) abbildet, und deren vermutliche Vorbilder aus dem hellenistischen Osten in die Ahnenreihe der Hagia Sophia gehören, durch die Hand römischer Architekten das isolierende Prinzip den Sieg davonträgt.

Der optische Wille des Hellenismus hatte auch im Raumbilde die Gesamtwirkung angestrebt; Rom und dann die reichsrömische Raumkunst, soweit sie von abendländischer Triebkraft erfüllt war, negierten das Raumganze zugunsten der einzelnen, selbständigen Raumexistenzen. Das ist kein Rückschritt, zeugt vielmehr davon, wie sehr die reine Nebeneinanderordnung gleichwertiger Räume unter dem taktischen Prinzip Ausdruck eines freischöpferischen Willens ist, der über alle konstruktive Gebundenheit hinausgeht. Alle Raumaddition morgenländischer Bauten entspringt demgegenüber mehr oder weniger konstruktiven Bedingungen, die selbst in westeuropäischer Romanik noch eine ausschlaggebende Rolle spielen.

---

[1]) Zum Begriff der Addition in der Raumgestaltung vgl. Paul Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914.

[2]) Giovanni Battista Montano (G. B. Soria), *Scielta di varii tempietti antichi.* Roma 1624. Giuseppe Mongeri, *Le rovine di Roma al principio del secolo* XVI. Mailand 1875.

Die eingestellten Stützkörper mußten, wo die Vereinheitlichung des Raumes schon weit vorgeschritten war, in ihrer immer noch kräftigen Plastizität in eine Gegenwirkung zum Raume treten. Die Säulen wirkten allemal mehr trennend als verbindend, und erst die orientalisierte Spätantike konnte kraft ihrer besonderen formalen wie geistigen Möglichkeiten diesen Dualismus in der Raumbehandlung ganz überwinden. Für diesen Prozeß aber waren die hellenistischen Raumtypen, die in die Hände Roms gerieten, von vornherein verloren.

Die Prachtliebe römischer Kaiser stattete alle Raumbauten verschwenderisch mit polierten Marmorplatten aus, verwendete Säulen aus blankem Granit und Porphyr, das Pantheon war am Äußeren ganz inkrustiert, alles zugegeben: das abendländische Grundgefühl überwiegt dennoch. Der Römer hat, wohl zum ersten Male unter den Abendländern, die bare Masse körperhaft und taktisch empfunden — der Grieche hatte es ja nur mit seinem Gliederbau zu tun —, dafür ist die Moles Hadriani bis heute hinreichendes Zeugnis. Was in späteren Bauten des mittelalterlichen Italien, die mit Inkrustation versehen sind, das Orientalische ausmacht, ist nicht diese Inkrustation allein, vielmehr auch die Unkörperlichkeit der Wände und Säulen, ist das Transarchitekturale überhaupt. Bei aller Vorliebe für reiche Ausstattung mit vielen bunten Marmorsorten vergaßen die Meister des römischen Raumstils nie das Eigentlichste und Wesentlichste einer rein architekturalen Wirkung im statischen Aufbau wie im Gesamtaussehen ihrer Großkonstruktionen. Masse, Säulen und Raum werden in erster Linie körperhaft durchgefühlt. An diesem Fall der Römerbauten wird klar, daß man, namentlich bei Abendländischem, sich nicht auf den schließlichen Eindruck des Bauwerkes allein verlassen soll, sondern auf die Raum-Körpervorstellung des Künstlers zurückgreifen muß. Im Morgenländischen ergibt sich auch von dieser Seite her die völlige Einheit von Absicht und Wirkung unter Führung des Optisch-Unkörperlichen. Im Abendländischen stellt sich oft genug, und meist gerade in klassischen Zeiten, eine Zwiespältigkeit ein: die körperhaft taktische Absicht als Grundlage und völlig originell, der Apparat äußerer Ausstattung oft entlehnt und ganz unabendländisch. Trotzdem bleibt die Gesamthaltung immer architektonisch.

Auf keinen Fall enthielten die römischen Räume einen derartigen Widerspruch wie etwa der überkuppelte Lichthof der Münchner Universität, wo die Wand optisch-flächenhaft, die kassettierte Kuppel (und das Tonnengewölbe der Freitreppe) aber taktisch-körperhaft behandelt sind, also ein Ausgleich zwischen Byzantinischem und Römischem vorhanden ist.

Man hat nur das Ingenieurhafte der römischen Großkonstruktionen

als sonderlich römisch gelten lassen wollen; abgesehen davon, daß auch dieses schon genügte, das Hochschöpferische zu rechtfertigen, ist doch mit dem taktischen Willen eine eminent künstlerische Wesenheit gegeben, die außerhalb Roms und römischer Gesamtkunst in jener Zeit nicht mehr ihresgleichen hatte und haben konnte.

Je mehr sich römischer Raumbau mit östlichem Hellenismus auseinanderzusetzen hatte, je mehr durch viele offene und geheime Kanäle orientalische Baugewohnheiten sich einzuschleichen wußten, um so staunenswerter bleibt, wie Rom sein Amt als Sachwalter und Verteidiger des Abendländischen noch mit kräftiger Hand und straffem Geiste auszuüben vermochte. Schließlich mußte es ja nachgeben, die Kaiser selbst mit ihren Überspanntheiten arbeiteten dem Morgenländischen zur Genüge vor, aber in jenem ersten nachchristlichen Jahrhundert, in dem die entscheidenden Leistungen des Raumbaues vollbracht werden, ist der abendländische Geist noch stark genug, um sieghaft die Renaissancelinie zu wahren, d. h. nunmehr: taktisch-körperhafte Vorstellung in Raum, Tektonik und Masse voll zu verwirklichen. Auch später gelingt das noch hier und da. Vorbehaltlich aller fremden Einschläge kommt Römisches, kommt Italienisches und Abendländisches in der Minerva Medica und in Spalato[1]) doch wieder zum Durchbruch. Hat man sich das Recht genommen, hier nur »Orient« zu sehen, so müssen wir billigerweise das Ohr spitzen, um jene leisen Töne zu vernehmen, die noch abendländisch, noch römisch sind, müssen das herausfühlen, was die Minerva Medica mit dem Pantheon anstatt mit Armenien[2]) verbindet. Es ist das gleiche, was in weitem Bogen die Jahrhunderte überspannt und alle die wahrhaft abendländischen Raumbauten römischer Kaiserzeit mit denen der italienischen Renaissance verknüpft, wo zum zweiten Male Italien für Europa und für den Okzident gewonnen wird[3]). Es ist das gleiche, was die prachtvollen plastischen Charakterporträte der späten Republik und frühen Kaiserzeit mit den Porträtwerken des Florentiner Quattrocento verbindet. Gerade in dieser Bezüglichkeit offenbart sich die besondere, tiefste Menschlichkeit, die an dem Willen zum Taktisch-Körperhaften grundlegend beteiligt ist.

Zugegeben, daß in jenen Charakterköpfen der Porträtplastik der echt römische Grundzug zum Vorschein kommt, so könnte ihre zeitliche Entstehung (späte Republik) besagen, daß in der Kaiserzeit nichts mehr davon vorhanden war, was scheinbar durch die klassizierenden

[1]) Vgl. Swoboda a. a. O.

[2]) Vgl. die einschlägigen Arbeiten Strzygowskis.

[3]) Denn alle mittelalterliche Kunst Italiens mit Einschluß der sogenannten Protorenaissance Toscanas steht unter orientalischem Vorzeichen.

Bildhauerschulen unter Augustus bestätigt wird. Soweit die figurale Plastik in Frage kommt, können wir das im gewissen Sinne einräumen. Das Echt-Römische und Abendländisch-Italische, das den Porträtbüsten der späten Republik innewohnt, bricht aber während der Kaiserzeit eben in der Raumgesinnung hervor, ist in den gewaltigen schöpferischen Architekturwillen des ersten nachchristlichen Jahrhunderts hineinverlegt. Daß trotzdem auch in der Plastik ein echt römischer Kunstwille weiterlebt, hob schon Julius von Schlosser hervor: »In diesem intransigenten Realismus (Münzporträte der Kaiserzeit) liegt die historische Bedeutung der solange verächtlich beiseite geschobenen römischen Kunst, deren Wesen nicht in der Kopistenarbeit ihrer Gräkuli, sondern darin zu suchen ist, daß sie das große, vom Hellenismus unterbrochene Werk des echt nationalen Griechentums aufgenommen und weitergeführt hat.«

Wie sich die quattrocentistischen Bildhauer von Florenz zu den baukünstlerischen Taten der Hochrenaissancemeister in Rom (Bramante) verhalten, in der gleichen äußeren wie tiefinneren Beziehung stehen die republikanischen Charakterköpfe der Plastik zum kaiserlichen Rom. Mögen die Kaiser Roms im Punkte der Moral gewesen sein, wie sie wollen, das geht uns nichts an. Die schöpferische Geste, der Bauwille ist entscheidend, gleichviel ob im alten Rom oder bei den Florentiner Finanzleuten.

Es kann eingewandt werden, griechische Bildhauer — auch im Hellenismus war das realistische Porträt zum Hauptthema geworden — hätten die republikanischen Römer porträtiert. In manchen Fällen sicherlich, doch was so auffallend im 15. Jahrhundert wiederersteht ohne Griechen, das muß schon damals in der Antike römisch und italienisch der künstlerischen Urheberschaft nach gewesen sein. Die hellenistischen Porträtköpfe, die optisch-impressionistisch gestaltet sind (sogenannter Seneca), verhalten sich zu unseren taktischen Römern plastisch wie ein Rodin zum Quattrocento. Echt italienisch bleibt immer der Typus der Dargestellten, ob ein römischer Konsul, Latifundienbesitzer oder ein florentinischer Bankier, der innere Kern ist urwüchsiges, bodenständiges, realpolitisches Bauerntum. Das Rustikale erscheint als bindende Formel für die Dorier und abendländischen Italiener. Dorische Plastik, römische und quattrocentistische Porträte sind erdfeste Bauernkunst edelsten Geblütes. Die künstlerische Einstellung, die wir hier mit dem *terminus technicus* taktisch belegen, ist in dieser bodenfesten Bäuerlichkeit verankert. Man will das Reale, ist jeder ideologischen Verstiegenheit abhold und bringt trotzdem, nein gerade deshalb, die höchsten Leistungen zustande. Überall hat man Boden unter den Füßen. In den Behausungen dieser Menschen darf

man fest und breit auftreten: ein Punkt weitester Entfernung vom Orientalischen.

Es gibt Leute, die das plastische Ideal Europas einzig und allein in den Werken des Polyklet sehen. Das Porträt soll nach ihnen überhaupt keine plastische Aufgabe sein. Der echte Plastiker könne nur so weit in der Bildung eines Kopfes gehen wie Polyklet bei seinem Doryphoros. Wir sind der Meinung, daß römische Porträtbüsten und Polyklet auf einer Linie liegen. Was der große Dorier auf den ganzen männlichen Akt verteilte, sammelten Römer und Quattrocentisten auf den Kopf, auf das Gesicht. Das Physiognomische wird taktisch erlebt und plastisch geformt: kann es intensiver erlebt, kann es wesenhafter geformt werden? Auch hier finden die Möglichkeiten der plastischen Kunst eine höchste Erfüllung, vom naturnahen Realismus geht es zu feinster Durchgeistigung. Die herrliche Materialität der Bronze ist, wie bei sikyonischen Toreuten, so auch zur Zeit der römischen Republik und im Quattrocento Grundbedingung aller formalen (taktischen) und geistigen Werte, geistiger Werte, die den Möglichkeiten der Plastik (und ebenso dann denen der Architektur) in jeder Richtung immanent sind.

In der Rustikafassade des Pittipalastes ist die ganze erdgeborene Kraft des toskanischen Bauerntums, das zu Höchstem fähig war und vor allen anderen sich neu auf abendländisches Wesen besann, Stein geworden. Brunelleschi, der Wortführer, begreift die Mauer wieder aus der rauhen Stofflichkeit des Steins. Die abendländische Wand ist gegeben. Der Strozzibau des Benedetto da Majano bildet die Vorstufe, Brunelleschi aber geht erst mit äußerster Konsequenz vor. Die trotzige Einzelhaftigkeit des hohen Gesamtkörpers des Pittipalastes mit nur sieben Achsen ursprünglicher Breite entsprach völlig dem taktischen Willen nach gesonderter Körperlichkeit. Andere florentinische Paläste folgen darin. Es heißt die ursprüngliche Absicht ins Gegenteil verkehren, wenn der Klassizist Klenze im Gefolge barocker Tradition einen ganzen breiten Straßenzug[1]) — alle italienischen Straßen sind schmal und eng — mit quattrocentistischen Palastexistenzen zu flankieren versucht. Das gelingt schließlich nur unter Ausschaltung aller taktischen Absichten. Die Bindung zu einem einheitlichen Ganzen wird erreicht durch das optische Prinzip barocker Abkunft.

Eindeutig und klar abtastbar zieht Brunelleschi seine Architrave, Gesimse, Rahmungen aus grüngrauem Stein über weißes Gewände in S. Lorenzo, in der Pazzikapelle, in der Sacrestia vecchia usw. In S. Lorenzo okzidentalisiert er ganz aus eigener schöpferischer Idee heraus die alt-

[1]) Die Ludwigstraße in München.

christliche Basilika von neuem[1]). Das Raumproblem der Basilika wird von ihm selbständig nochmals durchdacht. Der allgemein spätantike Raum wird italienisiert, wird zur Einheit nur durch Nebenordnung selbständiger, individuell-greifbarer Einzelräume (vor allem in den Seitenschiffen mit ihren Stutzkuppeln).

Über alle äußerliche Nachahmung antikischer Formen hinaus bleibt also vom tiefsten Wesen künstlerischen Willens aus Brunelleschi das Verdienst, das Zeichen zum Beginn der wahren und eigentlichen Renaissance gegeben zu haben. Der Weg zu neuer Körperhaftigkeit war an sich ja schon seit Niccolo Pisano beschritten. Aber hier herrschte die optisch-dreidimensionale Einstellung. Giotto erschloß dem Auge ein neues Raumerlebnis auf der Fläche. Da zeigt sich nun wieder, daß alles Abendländische ohne Dualismus nicht auskommen kann. Ghiberti und Donatello tragen beide Möglichkeiten in sich, das Taktische wie das Optische. Man mag sie wieder Strenge und Freiheit nennen. Die malerischen Reliefs des Ghiberti, die impressionistischen Szenen Donatellos an den Kanzeln von S. Lorenzo usw. sind Zeugen der optischen Möglichkeit. Einig aber gehen alle im Körpergefühl, das wieder anthropomorph geworden wie nur je in den besten Zeiten der Antike. Oft mag man schwanken, ob taktisch oder optisch empfunden, nie wird man über das Körpergefühl im unklaren sein, das sich in aller italienischen Tektonik und Raumgestalt ausspricht. Bramante, Michelangelo sind gewiß in erster Linie Raumdenker, doch sie denken den Raum plastisch, verkörperlichen das Geistige wie jener unbekannte antike Italiener, der Meister des Pantheon, es tat[2]).

Alles in allem bedeutet die italienische Renaissance für Europa einen letzten großen Akt der Bewußtwerdung des Abendländischen und stellt sich solchermaßen den anderen wichtigen Okzidentalisierungsprozessen an die Seite, die da heißen: das Werden abendländischer Tektonik in Hellas, insonderheit durch dorische Baugesinnung, die Schöpfung des abendländischen Raumstils im römischen Imperium und zum dritten der Weg vom romanischen Stil zur Gotik als Ergebnis lebhaftester Auseinandersetzung der jungen Nordvölker auf neuem Boden mit dem Erbgut der orientalisierten Spätantike.

Bramante setzt in der *ultima maniera* durchaus die taktischen Absichten des Brunelleschi fort. Das zeigen die Säulen des Tempietto bei S. Pietro in Montorio oder die mächtig schwellenden Halbsäulen der Palastfassaden. Giulio Romano geht sogar noch weiter. Die

---

[1]) Im Wölbedom des romantischen Stils lag der andere (erste) Versuch vor, die Basilika zu okzidentalisieren.

[2]) Spengler freilich denkt anders über das Pantheon und seine Meister!

toskanische Ordnung wird unter seinen Händen dem Wesen der dorischen Säulen völlig adäquat (Pal. del Té).

Bramante leistet für die römische Hochrenaissance, was Brunelleschi für die Frührenaissance in Florenz tat. Durch Bramante holt Rom in Kürze den Vorsprung Toskanas ein, und als es im Begriff steht, die Spitze zu nehmen, ist der Barock gegeben, der spezifisch römische Barock: Masse und Bewegung. Michelangelo modelliert Wandkörper und Raum. Die herrlichen Kurven seiner Peterskuppel werden selbst noch bei Fernsicht zum taktischen Erlebnis. Daß die ganze erste Phase des italienisch-römischen Barock plastisch sei, steht heute überall geschrieben (vgl. Pinder). Man kann weiter gehen: der italienische Barock überhaupt ist plastisch, ist körperhaft-taktisch im Vergleich zu den Leistungen des deutschen Spätbarock. Hier kommt es mehr denn je auf die Nuancen und Bezüglichkeiten an und vor allem auf das, was sich in der schaffenden Vorstellung des italienischen Künstlers abspielte. Caravaggio oder die Carracci sind Rembrandt gegenüber immer noch taktisch. Wir nehmen vieles rein optisch, was auch bei späten Leistungen taktisch gemeint ist. Das italienische Seicento zeigt, daß unter taktischen Absichten auch ein Barock, ein Körperformenbarock möglich sei. Taktisches und Optisches schließen aber einander nicht aus in abendländischer Kunstgestalt, in Italien nun schon gar nicht.

Überblickt man die Gesamtheit des italienischen Barock, so wird in der Tat klar, daß die besten und originellsten Leistungen sich innerhalb der Möglichkeit der Körperform halten. Wölfflin brauchte dem Raumhaften (Renaissance und Barock) nur eine kurze Erörterung zu widmen. Masse und Bewegung sind ausschlaggebend, und diese Termini gewinnen an den beiden nordischen Bewegungsstilen gemessen noch besondere Bedeutung: Gotik = Bewegungsstil des Gliederbaues, deutscher Barock als Bewegungsstil eines Raumbaues höchster Ordnung.

In Michelangelos St. Peter und im Gesù Vignolas ist die Lösung des Raumproblems sicherlich nach den spezifischen Bildungsgesetzen eines barocken Raumbaues angestrebt. Niemand wird das bestreiten. Auch Palladio tritt als barocker Raumdenker auf, als welchen ihn A. E. Brinckmann jetzt endgültig hingestellt hat. Aber was diese Meister zuwege brachten in der Großraumbehandlung, ist als Barockleistung zugleich ein Äußerstes für Italien. Gegenüber allem, was deutsche Spätbarockisten aus den Raumproblemen machen, bleibt das Italienische doch wieder der additionalen Möglichkeit nahe. Gerade der Gesù enthält starke additionale Wesenheiten: Tambour und Kuppel, Seitenkapellen usw.; er ist Mischcharakter (ähnlich etwa wie die Hagia Irene in Byzanz, vgl. S. Ignazio und S. Andrea della Valle). Mit dem

Gesùtyp ist der Umkreis der Raumprobleme in Italien von vornherein verengert, und darin mag ein triftiger Grund liegen, daß um so mehr alle schöpferischen Kräfte sich auf die Steigerung plastischer Wesenheiten sammeln konnten. Das gegebene Feld waren die Gewände des Inneren und der Fassade (Fassadenbarock). Gewiß wird das reine Rund zentraler Räume der Renaissance ins Ovale umgebildet. Die Ellipse kommt zu großer Bedeutung schon in einigen Entwürfen Vignolas. Borromini und Guarini wagen Äußerstes an Raumkomplizierung. Dennoch: erstlich sind es immer klein dimensionierte Bauten, Extravaganzen besonderer künstlerischer Launen und in dem Grade, wie sie solches sind, vielleicht oft ganz unitalienisch, dem Nordischen nahestehend. Niemals hat S. Ivo alla Sapienza des Borromini innerhalb des italienischen Gesamtcharakters die Bedeutung wie Vierzehnheiligen oder Neresheim für unseren Barock. Auch daß die letzteren Bauten später sind als alles Italienische, verschlägt nichts. Deutschland ist an sich später daran. Italien durchlief alle Möglichkeiten schon im Seicento. Zum anderen: den Borromini und Guarini war das Räumliche doch nur eine Nebensache. Hauptsache war ihnen die möglichst künstliche Führung aller struktiven und tektonischen Elemente, die Komplizierung des Körperformenapparates außen und innen, die Auslösung bizarrer Möglichkeiten an Wand und Wölbung, wobei sich Guarini sogar bei den Arabern Rat holte. Die Endabsicht geht immer auf die höchstbewegten Umrißlinien der raumbegrenzenden Körper. Im deutschen Barock wird das Raumhafte selbst in Bewegung gesetzt.

Das Wesentliche an Borromini ist tatsächlich erfaßt, wenn gesagt wurde, die Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane sei wie aus Ton geknetet und über dem Ofen getrocknet, oder: er gebe sich alle Mühe, die Wände der Lateranbasilika in Aufruhr zu bringen. Hinter den Kurven der Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane steckt nur zu einem geringen (mittleren) Teile die eigentliche Raumform. Die Plastizität der Säulen und das schwingende Gebälk bleiben unbedingt führendes Thema. Vor S. Ivo alla Sapienza hat man das Gefühl, die Wendungen der Laterne seien Borromini wichtiger als alles andere gewesen. Ähnliches gilt von dem Stern der Gewölberippen im Turiner S. Lorenzo oder an der Kuppel der Capella S. Sindone (vgl. A. E. Brinckmann)[1]. Staunenswert, welche Beweglichkeit der zähen Materie abgerungen wird. In S. Maria della Divina Providenza zu Lissabon holt Guarini sicher ungeahnte Neuheiten aus dem modifizierten Gesùschema, indem er das Ganze in eine Folge ellipsoider Teilräume auflöst und damit der Neumannschen Raum-

[1]) Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (Burgers Handb. d. Kunstwissensch.).

behandlung sehr nahekommt, aber die Schrägstellung der Gurtungen, die Wellenbewegung des Gewölbes lagen Guarini als solche scheinbar doch mehr am Herzen als das Raumschöpferische an sich. Dieser Barock muß mit englischer oder französischer Spätgotik zusammen genommen werden, Guarini bringt es nur zu einem *style flamboyant*. Man denke auch an S. Gregorio in Messina. In Deutschland bemühen sich die Dienzenhofer, angeregt durch Bauten Guarinis in Böhmen, und der junge Balthasar Neumann um die Nachahmung Guarinesker Kurven in den Gewölbegurten und entsprechender Verdrehung der Säulen und Pfeiler. Den Dienzenhofern (Kloster Banz) war es nicht gegeben, Guarinis Körperformkünsteleien zu überwinden, das bleibt dem Neumann vorbehalten. Seine Raumphantasie gewinnt Macht über die Kurven der Körperform, sie werden aus Selbstzweck zu bloßen struktiven Mitteln. Im Dienste des Raumhaften höchster Ordnung verlieren die kunstvollen Führungen von Wand und Gurtungen alle Wunderlichkeit, werden selbstverständlich wie hellenische Tektonik. Das Geistige hat gesiegt über den Körper. Es ist der Weg von der Würzburger Schloßkapelle zu Vierzehnheiligen und Neresheim [1]).

Borromini, Guarini, Padre Pozzo sind alles in allem eigenwillige Seitenzweige am eigentlichen Stamm italienischer Kunst, krause Schnörkel wie Meissonier und die Männer der Rokokodekoration in Paris gegenüber der antikischen Rechtgläubigkeit französischer Akademiker. Nach Michelangelo wird der Tektoniker Palladio zum Worthalter der offiziellen Baukunst auch in Italien, und im Auslande wurde gerade seine Art als italienisch empfunden: eine Antike gesehen durch das Temperament, besser durch die Temperiertheit des Vicentiners. Für das »orientalische« Venedig hatte Palladio noch die besondere Aufgabe, die Okzidentalisierung der Architektur zu vollenden, die von Sansovino und anderen begonnen war.

Wie in dem Cavaliere Bernini das Körpergefühl lebendig war, zeigen seine Peterskolonnaden. Gewiß hat er den Platzraum zu meistern verstanden, kein Klassizist hat ihn darin je begriffen, aber er meisterte eben diesen Platzraum, indem er ihn als Körperlichkeit nahm. Darin beruht das Geheimnis aller barocken Stadtbaukunst in Italien. Der Raumeffekt in den hellenistischen Säulenstraßen war dagegen allzusehr optisch. Bernini stellt das Gleichgewicht her zwischen Körpergefühl und optischer Wirkung. Das erstere aber hat die Führung. Der Raum wird als Ganzes plastisch vorgestellt, nicht nur die Kolonnaden wie in der Antike. Der Klassizismus konnte dann nur noch mit dem

---

[1]) Wir möchten Neumanns raumkünstlerische Begabung gerade gegenüber einer jüngst vorgebrachten Kritik unentwegt zu höchst einschätzen!

Reißbrettschematismus arbeiten; er projizierte das Körperhafte als Punkte auf die Ebene des Grundrisses. Bernini wußte, was sich in der figuralen Plastik gehört, und was in der Architektur unstatthaft ist. Als Bildhauer läßt er der Phantasie die Zügel schießen, streift hart die Grenzen des Möglichen, in der Architektur weiß er immer die römische *gravitas* zu wahren (vgl. Pal. Odescalchi). Das Tabernakel von St. Peter faßt er nicht als bauliche Aufgabe, sondern als Modelleur. Interessant, wie er das ursprünglich orientalische Motiv der gewundenen Säulen mit körperlicher Kraft zu füllen weiß.

Das kleine Kirchlein S. Andrea al Quirinale von Bernini ist trotz seiner ellipsoiden Raumgestalt fast streng zu nennen im Aufbau des Inneren wie an der Fassade. Alles ist klar und übersichtlich geordnet, das tektonische Empfinden wird nie verletzt. Die Scala Regia wurde immer als *non plus ultra* freiperspektivischer barocker Gestaltung angesehen. Erwin Panofsky[1]) hat diesen Glauben zerstört. Der Rest ist wieder: zwei Reihen mächtiger Säulen, die den Raum verengern. (Vgl. auch die Säulen der Wendeltreppe des Pal. Barberini in Rom.) Treffend weist Panofsky auf den Dualismus in der Seele Berninis hin: »Der architektonische Geschmack Berninis wird — theoretisch — durchaus vom Plastischen und zwar antiken Ideal bestimmt.« Im Architektonischen bleibt er immer strenger Vorschrift unterworfen (vgl. Konrad Escher, Barock und Klassizismus, Leipzig 1911).

Was den Franzosen nicht gefiel in der Louvresache, war gerade das hochplastische Massengefühl des Italieners. In Paris bedurfte es nur der dünnen Kolonnaden, um die ewig klassizistischen Gemüter zu befriedigen. Optischer Geschmack war schon vorhanden, aber das Körpergefühl war schwach, schwächer jedenfalls als das eines Vollblutitalieners auf der Höhe des Seicento.

Wo italienische Meister bewußt auf bühnenperspektivische Raumwirkung ausgehen in der Großarchitektur, liegen doch die Akzente auf den plastischen Formen von Säulen und eingezogenen Streben. Diese behalten in ihrer Funktion als Kulissen etwas durchaus Kubisches und Festes (etwa im Innern von S. Maria in Campitelli). Im Grunde ist die Raumwirkung gerade in dieser Kirche noch nicht über die Raumschichten der Hintergrundsarchitektur auf Raffaels Schule von Athen hinaus gelangt. Auch in Palladios Teatro Olympico wird immer die Körperlichkeit gewahrt. Er konstruiert die Perspektive wie ein Quattrocentist den Bildraum. Das Perspektivische wird taktisch durchgefühlt. Der Blick tastet sich aus einer Raumschicht in die andere, greift von

[1]) Vgl. Panofsky, Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis, Jahrb. der preuß. Kunstsamml. Bd. 40, 1919.

einem vorspringenden tektonischen Glied zum nächstfolgenden über. Im deutschen Barockraum, der nach solchen bühnenmäßigen Grundsätzen gestaltet ist, geht der Blick einheitlich über alle Körperformen hinweg in die Tiefe. Der Raum als solcher wird perspektivisch und optisch erlebt. Er hat nichts Konstruiertes, ist nur geschaut, kein Schreiten von Schicht zu Schicht, die Kurve rollt kontinuierlich in die Tiefe.

Der Geist des italienischen Seicento steht einem vor Augen überall in jenen hochplastischen Fassaden von S. Maria della Pace, S. Vincenzo e Anastasia usw. bis zu dem Spätwerk von S. Giovanni in Laterano (1734 von Alessandro Galilei), das schon hart an der Grenze zum Klassizismus steht, in einer Zeit, wo die Raumkünstler des deutschen Barock und Rokoko erst zu entscheidenden Taten auszuholen beginnen.

In jeder italienischen Stukkatur lebt noch die gleiche Gesinnung wie in der Rustika des Pitti. Pietro da Cortona ist als Dekorateur dafür typisch (vgl. auch die hochplastische Dekoration im römischen Pal. Spada aus der Schule des Giulio Romano). Daß der ganze Stuckdekor, der um 1670—1690 über die Alpen dringt, so volltönend plastisch und körperlich greifbar (taktisch) gestaltet ist, macht den Unterschied zum deutschen Dekorationswillen, der nach Optischem strebt und immer flacher ist, deutlich fühlbar. Wie die Wessobrunner zu dem Stucko der Theatinerkirche, so stehen schon vorher Sustris sowie die Niederländer und Deutschen vom ausgehenden 16. Jahrhundert zum tiefgehöhlten Kassettenwerk der Mantuaner. Aus Plastisch-Taktischem macht der nordalpine Kunsthandwerker immer etwas Optisches. Die Körperlichkeit wird gedämpft um des Raumes willen. Daneben gab es in Deutschland natürlich auch eine Richtung, die auf plastisches Maximum im Ornament ausgeht und sogar stark taktische Absichten hat: den Knorpelstil. Der plastische Stil wird Selbstzweck, man sucht Italien zu überbieten. Bezeichnenderweise aber wird das Knorpelornament in eigentlichen Raumwerken wenig verwendet. Es bleibt mehr eine kunstgewerbliche Angelegenheit, Produkt des Schnitzens und Schreinerns (Möbel, Türen und äußere Dekoration der Gebäude: Giebel usw.). Im Gegensatz zum ruhenden plastischen Ornament des italienischen Stukkators kommt es den Deutschen immer auf bewegte Flächenfüllung an. Im Knorpelstil wird das beruhigt Plastische italienischer Abkunft ins Bewegte umgebildet.

Der Italiener Barelli wird daran erkannt, daß seine mächtig schwellenden Halbsäulen in den Raum vordrängen (Theatinerkirche), daß jede Ecke, jede Wand mit schwerer Körperlichkeit gleich Posaunentönen zum Bersten angefüllt wird. Raum, Tektonik und Dekoration stehen im italienischen Barock immer noch in jener Gegenwirkung zueinander, wie sie schon in den Bauten der römischen Kaiserzeit vorhanden war.

Der Deutsche hebt mit fortschreitender Entwicklung diese Gegenwirkung auf, darin den Prozeß der Spätantike wiederholend. Auch der Deutsche kann stärkste Tonarten in der Dekoration anschlagen, aber alles Dekorative bleibt eben nur Ornament, während alles italienische Ornament zugleich Architektur sein will. Wir haben natürlich auch unsere »Italiener«, so den großen Andreas Schlüter, der immer plastisch tektonisch denkt.

Taktisches und Optisches stellen sich alles in allem als die zwei wesentlichen Richtungen künstlerischen Schaffens wie Erlebens bei den kunstbegabtesten Stämmen des europäischen Mittelmeerkreises heraus. Diese Richtungen sind hier nicht dem Wesen, sondern nur dem Grade nach verschieden, Möglichkeiten einer durchgehenden Folge. Zwischen beiden gab es eine ganze Reihe von Übergängen und vermittelnden Zwischengliedern. Das Dreidimensionale, das immer mitgesetzt war, enthielt den grundsätzlichen Unterschied zum Orientalischen. Damit ist jedoch noch kein Kennzeichen zur Scheidung des Südabendländischen vom Nordabendländischen gegeben. Das liegt erst darin, daß für den künstlerischen Ausdruck südabendländischer Völker das Körperhafte immer anthropomorph und in Ruhe, als beruhigtes Sein gedacht wird. Taktisch und Optisch ordnen sich der schönen Menschlichkeit unter. Auch italienischer Barock ist immer noch anthropomorph. Gewiß wird der Versuch gemacht, Masse in Bewegung umzusetzen, aber es ist weniger die Vertikalbewegung, die schließlich immer die Masse überwindet, als vielmehr eine Bewegung der Masse in der Horizontale: der plastische Ausdruck wächst nach der Mitte zu. Man kann im italienischen Barock einen letzten, äußersten Versuch sehen, auch für den südalpinen Kunstkreis zu einer Art Gotik zu gelangen. Immer aber mußte es ein Versuch mit untauglichen Mitteln bleiben. Hinderlich waren die Massen, das Tektonische, das Körperhafte, das Anthropomorphe und überhaupt die ganze Verwurzelung des italienischen Barock in der Renaissance. Alle barocke Bewegtheit enthält in Italien gleichzeitig doch wieder ein statisches Moment der Ruhe, der Ausgewogenheit. Es fehlt das ruhelose Streben in die Unendlichkeit, das dem gotischen Gliederbau im Norden und den barocken Raumwesen Süddeutschlands innewohnt. Wo Guarini diesem nahekommt, wo er mit spätgotischen Strukturen arbeitet, da geht er eben über die allgemeine Architekturauffassung des echten Italieners hinaus.

Darin, daß man nie recht von der Säule loskommt, liegt ein Wesentliches südalpiner Kunsteinstellung beschlossen. Zum anderen sind ein für allemal die Proportionen entscheidend (Gesetz der stetigen Proportion, Gesetz von der Wiederholung ähnlicher Figuren usw.). Alle

italienischen Architekturtheoretiker bemühen sich um die *regola delli cinque ordini.* Auch die psychologische Grundlage der Artikulation, jener Organisierung der Massen in der Baukunst Italiens wie in der italienischen Kunst überhaupt, ist nichts anderes als diese taktische Einstellung. Fühlen wir, daß die tektonische Struktur in den Gelenken bewegt sei, so projizieren wir ein taktisches Erlebnis, das aus dem freien Spiel der Gliedmaßen in unser ästhetisches Bewußtsein dringt, in die schön gegliederte Gestaltung des Kunstwerkes hinein. Wie die Gelenke federn und zweckvoll ineinandergreifen, wird mit dem Tastsinn erfaßt.

Dem ganz Geistigen des Orients setzen Hellenen wie Italiener die insichruhende Materie gegenüber, und diese Materie ist für sie gleichzeitig organische Materie. Alle Architektur wird organisch gedacht, der menschliche Organismus ist A und O in Körper wie Raumgestalt, Grundbedingung des ästhetischen Humanismus, Grundbedingung auch für das Artistische. Niemals versucht der Südabendländer, die Grenzen der einzelnen Kunstprovinzen zu überschreiten. Das Geistige ist nur so weit da, als es in schöner Körperhaftigkeit oder in schöner Raumbildung ausdrückbar ist. Das Reich der Kunst wahrt auch der Religion gegenüber seine volle Selbständigkeit. Alle großen Schöpfungsbauten des abendländischen Italien sind ebensoweit von bloßer religiöser Symbolik entfernt wie die hellenischen Tempel. Das wahrhaft Große der Renaissancekirchen liegt darin, daß alle kultliche Zweckgesinnung überwunden wurde, und doch zugleich der höchste Zweck gewissermaßen idealisch erfüllt ist. St. Peter nach Bramante-Michelangelo verkörpert die Idee einer Wallfahrtskirche (Zentralbau) der Gesamtchristenheit ohne eigentliche kultliche Vorschriften. Vielleicht ist das Beste am Michelangelowerk das grandiose Heidentum, jenes Heidentum, das zur abendländischen Antike gehörte und ebenso im Parthenon wie im Pantheon zum Ausdruck kam.

Die zwei Arten des Taktischen und Optischen gehen für den Südabendländer doch wieder zu einem Monismus zusammen, einem anthropozentrischen Monismus, der rein artistisch und ästhetisch bleibt, einem physischen Monismus. Es kam dann darauf an, ob es dem Kunstschöpferischen, das der abendländischen Menschheit zugemessen war, gelang, von der bloßen Physis aus wieder zum Geistigen durchzudringen, und damit für Europa das zu erreichen, was der Orientale von jeher in sich trug. Diese Riesenaufgabe fiel den Nordabendländern zu. Zweimal unternahmen sie — Franzosen und Deutsche, enger gefaßt Nordfranzosen und Süddeutsche — die Lösung dieser Aufgabe: die Überwindung der Materie durch den Geist, der Physis durch die Psyche. Die Ergebnisse stehen vor uns als Gotik in

Nordfrankreich, als Spätbarock in Süddeutschland. Der Barock geht sogar noch weiter als die Gotik, in welcher immer noch ein dualistischer Rest übrig bleiben mußte. Die Aufgabe des nordischen Menschen war von vornherein schwerer als die des südalpinen, weil im Norden die Materie gleichsam anorganisch, transanthropomorph war. Nordisches Künstlertum mußte den weiteren Schritt tun, vom Kristallinischen zum Geistigen vorzudringen, wobei die Auseinandersetzung mit der anthropomorphen Form des Südabendländers unvermeidlich war. Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung, Gotik und deutscher Barock, halten den weitesten Abstand vom Südabendländischen, von antiker Klassik wie von der Renaissance. Italienischer Barock ist nur eine Stilphase der Renaissancebewegung, ihre Endphase.

Der Schritt zum Geistigen im Norden geschieht, indem die Materie als solche in ihrer Wesenheit gewahrt bleibt, womit der Unterschied zum Morgenländischen gegeben ist. Die Wirkungen von Körper und Raum bleiben immer dem Kunstmäßigen immanent, gehen nie über den Umkreis des Ästhetischen hinaus, will heißen ein Transarchitektural-Geistiges und Religiös-Symbolisches nach morgenländischer Einstellung gibt es im Nordischen nicht. Der religiöse und kultliche Zweck wird auch hier, wie in Italien und in der Antike, idealisch erfüllt. Das Geistige ist immer aus den spezifischen Mitteln des baukünstlerischen Schaffens begriffen. Der Raum als solcher in seiner Bewegtheit ist im nordischen Barock höchster geistiger Wert. Darin liegt zugleich beschlossen, warum der Gotik immer ein dualistischer Rest verbleiben mußte: weil sie zu ausschließlich Gliederbau war und für sie der Raum nur eine Funktion des kristallinischen Gerüstes sein durfte. Wie sich gotisches und barockes Schicksal vollziehen am nordischen Menschen, am Franzosen hier und am Deutschen da, kann ebenfalls an einer Deduktion der Begriffe Taktisch und Optisch-Körperhaft deutlich werden, die sich dann unter dem anderen Begriff der Bewegung vereinigen lassen. Doch das bleibt einer besonderen Arbeit vorbehalten.

XII.

Beiträge zur Lehre vom Ornament.

Von

F. Adama van Scheltema.

I. Die technisch-materialistische Erklärung der ersten Ornamentformen.

Mit Tafel I—III.

Der scharfe, nie genügend betonte Gegensatz in der Entwicklung der ornamentalen Kunst bei den Naturvölkern und dem Menschen der Diluvialzeit einerseits, in der jüngeren Steinzeit und den anschließenden Entwicklungsperioden anderseits, vereinfacht den kritischen ersten Teil dieser Untersuchung, die sich ausschließlich mit der prähistorischen Ornamentik Europas seit dem Anfang der Neolithzeit beschäftigt. Denn von den beiden Hauptwurzeln des primitiven Ornaments, die man gewöhnlich unterscheidet, nämlich der Erstarrung ursprünglich naturalistischer Formen und der Übertragung technischer Muster, kann hier nur letztere in Betracht kommen. Zeigen doch die Strich- und Tupfenreihen der neolithischen Gerätverzierung, besonders auch in ihren Anfängen — dänische Muschelhaufenkeramik der Litorinazeit —, daß von irgendwelcher Beziehung zu den erstarrten Formen einer vorhergehenden naturalistischen Kunstübung nicht entfernt die Rede sein kann. So ist es begreiflich, daß die Theorie von der Übertragung technischer Motive als Entstehungsursache für das Ornament sich besonders in den prähistorischen Forscherkreisen einer allgemeinen Beliebtheit erfreut [1]).

Bei dieser technisch-materialistischen Erklärungsweise, die meines

[1]) Eine entschiedene Bekämpfung erfolgte nur von Seite der Kunsthistoriker: Alois Riegl in seinen Stilfragen (1893), dann vor allem Aug. Schmarsow (Zeitschr. f. Ästh. 1910); dazu die lehrreiche, die Ergebnisse der Ornamentforschung zusammenfassende Darstellung seiner Schülerin Elisabeth Wilson (Das Ornament, Erfurt 1914). Meine hier folgende Widerlegung der technischen Erklärung, die sich in erster Linie auf die konkreten, geschichtlichen Erscheinungen stützt, berührt sich nur zum Teil mit Schmarsows theoretisch-psychologischen Gedanken. Die Feststellung des eigenartigen Verhältnisses zur Technik und zu den technischen Formen bewegte sich in einer anderen Richtung und ergab abweichende Resultate.

Erachtens auf einem grundsätzlichen Verkennen der Semperschen Gedanken beruht und diese ihres geistigen Inhalts entkleidet[1]), spielen bekanntlich die geometrischen Verzierungen der neolithischen Gefäßkunst und die in den textilen Techniken, vor allem in der Korbflechterei, automatisch erzeugten Muster die Hauptrolle. Bei den späteren, gebogenen Linienmotiven, dem Kreis, der Spirale usw., könnte zur Not noch an eine primitive Nachahmung von natürlich-konkreten Gegenständen — Sonnenscheibe, Schneckengehäuse, Pflanzenranken usw. — gedacht werden; für diese geradlinigen Verzierungen dagegen schien es nicht möglich, eine annehmbare Vorlage in der Natur aufzutreiben. Hier füllte die technische Erklärung eine Lücke aus, indem sie es ermöglichte, nun auch diese streng geometrischen Muster als Nachahmungsprodukte aufzufassen und damit die gesamte ornamentale und bildende Kunstentwicklung von dem, allerdings für die höhere Kunst inzwischen glücklich überwundenen, Gesichtspunkt der Nachahmung aus zu betrachten. Zugleich schien dadurch, daß man die Technik als Wechselbalg in die Wiege der neugeborenen Kunst legte, das Problem von dem Anfang der Kunst in überraschender Weise gelöst.

Die führenden Gedanken bei dieser Erklärung der geradlinigen neolithischen Gefäßornamentik aus der Nachahmung von Flechtmustern sind kurz gefaßt diese: 1. In der Flechttechnik entstehen automatisch Muster von sich kreuzenden oder parallelen Linien. 2. Ein gewisser Zusammenhang zwischen Flechttechnik und Töpferei ist bei vielen Naturvölkern nachweisbar. Die Tongefäße werden durch geflochtene Hüllen geschützt, sie werden an Schnüren getragen, Hals und Fuß können angeflochten werden. Es kommt vor, daß eine geflochtene Hülle bei der Herstellung des Gefäßes benutzt wird, daß ein Flechtwerk von innen mit Ton bestrichen und beim Brennen zerstört wird, sodaß der Abdruck des Flechtmusters in der Gefäßwand zurückbleibt. 3. Auch das frühe keramische Ornament ist geradlinig und kann eine gewisse Ähnlichkeit mit Flechtmustern aufweisen. 4. Also ist das erste geradlinige Ornament aus der Übertragung von textilen Mustern, in erster Linie aus der Flechttechnik, zu erklären.

Während wir die wichtigsten Vertreter der technischen Erklärung

---

[1]) Wer den »Stil« aufmerksam liest, wird sehen, daß Semper zwischen beiden, dem technischen Muster und der Kunst- beziehungsweise Ornamentform, geflissentlich Raum läßt für die schöpferische Betätigung der künstlerischen Phantasie, indem er von dem technischen Erzeugnis übergeht zu dem »Begriff« oder auch der »Idee« der in ihm waltenden Kräfte. Hiermit ist Semper gegen kritische Angriffe gedeckt; es mag aber sein, daß der richtige Grundgedanke im Laufe seines umfangreichen Werkes nicht immer scharf genug hervorgehoben und damit einer irrtümlichen Auffassung Vorschub geleistet wird. Ich komme unten kurz auf den Gedanken Sempers zurück.

im Laufe dieser Untersuchung kennen lernen werden, möchte ich gleich zu der Bekämpfung der Flechtwerktheorie selbst schreiten, indem ich auf folgendes hinweise:

Die oben ausgesprochenen vier Sätze scheinen auf den ersten Anblick sehr annehmbar; treffen sie aber zu, d. h. ist in der Tat das geradlinige Ornament, so wie es in der Neolithik seine höchste Blüte erreichte, eine Nachbildung von Flechtformen, so muß das früheste Gefäßmaterial, das wir kennen, notwendig ganz bestimmte Bedingungen erfüllen, die sich sowohl auf die Form der Gefäße selber als auch auf die Ausdehnung, die Gestalt und die Stelle der geometrischen Verzierung beziehen. Handelt es sich um das Bestreichen einer textilen Hülle mit Ton, wobei nach dem Brande der Topf zurückblieb, oder um den Abdruck beziehungsweise die Nachbildung einer stützenden oder schützenden Hülle, so ist zu erwarten, daß gerade im Anfang, als ja die abhängige Beziehung zu dem textilen Vorbild am engsten war, das geradlinige Ornament größere zusammenhängende Flächen ausfüllt, daß es sich in erster Linie über die untere Gefäßhälfte ausbreitet und in der Zeichnung völlig oder doch möglichst genau dem geflochtenen Muster entspricht. Haben wir mit der Nachbildung von geflochtenen Behältern selber zu tun, so muß außerdem die Gefäßform die geflochtene Form des Vorbildes wiederholen. Es ist nicht erlaubt, daß man, um die Richtigkeit der Flechtwerkhypothese zu bekräftigen, immer wieder gerade die späteren Entwicklungserscheinungen heranzieht: die mitteleuropäische Winkelbandkeramik, die späte Megalith-, Schnur- und Glockenbecherkeramik im Norden. Die Chronologie der verschiedenen neolithischen Gruppen mag im allgemeinen noch ziemlich unsicher sein, in den Hauptzügen steht sie fest, und gerade hinsichtlich der frühesten Periode der nordeuropäischen Neolithik kann kein Zweifel sein: diese haben wir in den dänischen Muschelhaufen vor uns. Und gerade hier zeigt sich nun, daß den soeben aufgestellten Bedingungen in keiner Weise entsprochen wird.

Die Dänen[1]) unterscheiden in diesen Abfallhaufen zwei Perioden. In keiner von beiden ist noch das geschliffene Beil bekannt, was dazu geführt hat, daß man die Kultur der Muschelhaufen als ein Übergangsstadium zwischen der älteren und jüngeren Steinzeit aufgefaßt hat. Dagegen war in beiden Perioden die Töpferei bekannt, und so besitzen wir nicht nur ornamentierte Scherben, sondern auch vollständige Gefäße. Typisch für die erste Periode ist eine dickbäuchige Urne mit spitzausgezogenem Boden und weitausladendem Mund; Ornament fehlt

---

[1]) A. P. Madsen, S. Müller, Neergaard u. a., *Affaldsdyngar fra Stenaldern i Danmark.* Kopenhagen 1900.

entweder gänzlich oder es beschränkt sich auf einen Saum von Fingereindrücken auf oder gleich unter dem Mundrand. Da sehr ähnliche Gefäße aus der Pfahlbautenkultur unter anderem vom Michelsberg bekannt sind und auch am Rhein Spuren dieser Keramik gefunden wurden, haben wir wahrscheinlich mit einer größeren Ausdehnung dieser frühneolithischen Kultur zu rechnen. Wie die dänischen Gefäße sind auch die deutsch-schweizerischen entweder ornamentlos oder mit Fingereindrücken geschmückt.

Erst in der zweiten Periode der dänischen Muschelhaufen tritt das geradlinige Ornament auf, und zwar in weitaus den meisten Fällen — von 545 Bauch- und Bodenscherben waren 8, von 125 Randscherben dagegen die Hälfte verziert — als Randornament, das nun als eine Reihe senkrechter oder schräger Striche, als eine wagrechte Linie, als eine Kette aus kleinen Dreiecken oder auch als eine Kombination solcher Formelemente erscheint. Mit anderen Worten: in dieser frühesten neolithischen Keramik und ihrer Verzierung ist von einer direkten Nachahmung geflochtener Hüllen oder Behältern keine Spur zu finden.

Höchstens wäre noch an eine Imitation von Schnüren zu denken. Wie unbillig es aber ist, gerade dieses früheste Fingertupfenornament als eine Nachbildung von Schnüren aufzufassen, folgt nicht nur daraus, daß es sich anfänglich oben auf dem Mundrand befindet, an einer Stelle, wo keine Schnur etwas zu suchen hat, sondern auch aus der Erwägung, daß keine keramische Verzierung sich so unmittelbar aus der eigenen Technik ergibt als diese Fingereindrücke in dem noch weichen Ton. Durch die ganze Neolithik findet sich dieses primitive Ornament vereinzelt, mit dem Verfall der keramischen Kunst kommt es gegen die Metallzeit wieder in Ehren und bleibt dann besonders beim grobwändigen Gebrauchsgeschirr der gesamten prähistorischen Metallzeit eine ganz gewöhnliche Erscheinung. Wir finden es von Kleinasien (Troja) bis England *(Pitt Rivers collection)*, von Italien bis in das arktisch-baltische Gebiet, ja noch in der heutigen Volkskunst ist es anzutreffen (Fliesen im Museum zu Bern, in der österreichischen und schwedischen Bauernkunst, vgl. Studio, *special number* 1911, Abb. 225, 1910, Abb. 24, 28). Wie diese Reihe von Fingereindrücken auf dem Mundsaum entstand, haben uns die Dänen gleichfalls erklärt. Das Verfahren bei der Herstellung des Gefäßes war dieses, daß man immer wieder einen neuen Tonstreifen auflegte und mit den Fingern andrückte. Die dadurch entstandenen Vertiefungen wurden durch den nächstfolgenden Streifen bedeckt, schließlich blieben sie aber auf dem letzten Band stehen. Daher kommt es, daß sie zuerst oben auf dem Rand erscheinen und erst nachträglich rein ornamental ausgenutzt

werden durch die Verschiebung unter den Rand. Was die überflüssige rhythmische Anordnung dieser Eindrücke, ihre Verschiebung unter den Rand, wo sie sich als Halskette um den Gefäßhals legen, was endlich der Übergang zum geradlinigen Ornament der zweiten Stufe zu bedeuten hat, wird sich aus unserer eigenen Deutung des geometrischen Ornaments ergeben.

Diese Tatsache, daß gerade bei den frühesten Gefäßen, wo nach der Flechtwerkhypothese mit logischer Notwendigkeit die größte Übereinstimmung mit textilen Vorbildern zu erwarten wäre, die davon abweichende Gestaltung am augenfälligsten ist, hat nun zu einer merkwürdigen Ergänzung dieser Theorie, wiederum auf technisch-materialistischer Grundlage, geführt. Schuchhardt, einer der überzeugtesten Anhänger der Flechtwerktheorie, sieht nämlich in diesen frühesten Gefäßformen der Pfahlbauten und Muschelhaufen eine Nachahmung von Lederbeuteln [1]. Auf die sehr gesuchte Erklärung der Gefäßformen selbst — die er übrigens auch wiederum mit afrikanischen Korbflechtereien vergleicht — werde ich hier nicht eingehen. Wichtiger für uns ist, daß Schuchhardt die Kette von Fingereindrücken als eine Erinnerung an die Stiche deutet, die durch das Einnähen eines festen Ringes zum Festlegen der Beutelform entstanden. Nach dem, was hier über das Entstehen dieses durchaus keramischen Ornamentes und dessen Verbreitung auch dort, wo von einem Zusammenhang mit Lederbeuteln keine Rede sein kann, gesagt wurde, scheint es überflüssig, auf diese Hypothese einzugehen. Ich möchte nur betonen, daß in den Kulturresten der Pfahlbauten, die Weberei und Flechtwerk, hölzerne Geräte usw. in vorzüglichem Zustand erhalten haben, keine Spur von ledernen Beuteln gefunden worden ist.

Wir haben gesehen, daß die Töpferkunst in Nordeuropa ganz unabhängig von der Flechttechnik entstanden sein muß; von einer wachsenden Befreiung von dieser Technik, von der bewußten oder unbewußten Nachbildung ihrer Erzeugnisse ist nichts zu bemerken. Im allgemeinen scheint es angebracht, die Untersuchung auf ein bestimmtes Gebiet, auf Nordeuropa, zu beschränken, nicht nur, weil hier weitaus das reichste Material zur Verfügung steht und sich gerade im Norden die größte Blüte und eine Alleinherrschaft der geradlinigen Ornamentik feststellen läßt, sondern auch, weil durch die sorgfältige Betrachtung der Erscheinungen auf einem und demselben Gebiet sicherere Ergebnisse zu erwarten sind, als wenn man willkürlich Griffe tut aus dem unübersehbaren Stoff der gesamten vorgeschichtlichen Kunst und der

---

[1]) Carl Schuchhardt, Das technische Ornament in den Anfängen der Kunst. Prähistor. Zeitschr. 1910. Derselbe, Alteuropa.

der Naturvölker. Doch möchte ich hier darauf hinweisen, daß diese Unabhängigkeit vom Flechtwerk in der frühesten Keramik keineswegs ein ausschließliches Merkmal der nord- und mitteleuropäischen Neolithik darstellt. Die gleiche Erscheinung ist an den verschiedensten Stellen im Süden wahrzunehmen: in Spanien, auf Kreta, Zypern, in Kanaan ist die älteste neolithische Keramik ornamentlos, erst später setzt das geradlinige Ornament ein [1]).

Aber es sind nicht nur die frühesten keramischen Erzeugnisse, die den Anforderungen der technischen Erklärung nicht entsprechen. Betrachten wir die Gefäße mit voll entwickeltem geradlinigem Ornament, so zeigt sich, daß weder die Stelle noch die Gestalt des Ornaments die gehegten Erwartungen erfüllen. Ich habe bemerkt, daß das Ornament sich nach der technischen Erklärung in erster Linie an der unteren Gefäßhälfte befinden müßte. Nichts erscheint da nun naiver als Götzes Bemerkung, daß das Gurtsystem, welches Hals und Schultern der Thüringer Amphoren umfaßt, sicher aus der Nachahmung von tragenden Gurten entstanden sei, daß es also gerade an der unteren Hälfte der Amphore sitzen müsse, aber nun nach oben verlegt worden sei, um dort besser ins Auge zu fallen [2]). Beispiele dafür, daß die Verzierung sich auch in der Blütezeit der geradlinigen Ornamentik auf Hals und Schultern beschränkt, sind zahllos. Die Ausbreitung des Ornaments vom Hals und Rand abwärts nach dem Boden zu ist gerade bei den frühen Megalithamphoren, die übereinstimmend im Beginn der Entwicklung — nach der Muschelhaufenkultur — angesetzt werden, deutlich zu verfolgen: die Striche, die von der struktiv wichtigsten Stelle, dem scharfen Knick zwischen Hals und Schultern, ausstrahlen, beschränken sich erst auf einen Halskragen, der darauf einige Strahlenbündel über den Bauch entsendet, bis schließlich der ganze kugelförmige Körper mit solchen Strahlen bedeckt wird. Erst wenn sich das Ornament über das ganze Gefäß ausgebreitet hat, wird natürlich auch die untere Hälfte in die Verzierung einbezogen. Hat das Gefäß einen langen Hals, so kann es in der Tat vorkommen, daß nur der eigentliche Körper, d. h. der untere Teil, geschmückt wird, aber gerade in diesen Fällen — bei den kleinen Megalithbechern und den soeben

[1]) Für Spanien u. a. Cartailhac, *Ages préhistoriques de l'Espagne et du Portugal.* Ein bei Cartailhac abgebildeter geflochtener Korb zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gefäß Abbildung 70, das aber nur am Rande verziert ist; die iberische Muschelhaufen-Keramik ist schmucklos. Für die früheste spanisch-portugiesische Megalithkeramik vgl. Wilke, Südwest-europäische Megalithkultur; für Kreta: Duncan Mackenzie, *The pottery of Knossos* in *Journal of Hell. Studies vol.* XXIII; für Zypern: Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst S. 363; für Palästina: Père Vincent, *Canaan.*

[2]) Die Gefäßformen und Ornamente der neolithischen schnurverzierten Keramik im Flußgebiet der Saale.

genannten Amphoren — kann an eine tragende oder schützende Hülle nicht gedacht werden. Die 10—12 cm hohen Becher wurden nicht getragen und verlangten, weniger als irgend eine andere Form, Schutz oder Stütze; die freien Megalithamphoren dagegen sind mit einer ausgezeichneten Tragevorrichtung versehen, kleinen, zwischen Hals und Schultern befindlichen Zapfen mit einer Durchbohrung, groß genug, um eine Schnur durchzuziehen.

Ich gehe jetzt zu der Gestalt des geradlinigen Ornaments selber über. Auch hier muß eine streng wissenschaftliche Kritik ganz bestimmte Forderungen aufstellen. Daß ein entwickeltes System aus geraden Linien, das sich an die Form des Trägers hält, eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Flechtwerk aufweisen kann, das ja selber eine Struktur aus geraden Linien — Ruten, Binsen, Spänen usw. — darstellt, die zusammen eine analoge Form bestimmen, ist klar. Aber mit dieser vagen Übereinstimmung dürfen wir uns nicht begnügen, im Gegenteil, für den direkten Abdruck oder die Nachahmung primitiver Flechtformen sind ganz bestimmte Muster zu erwarten. Ich betone dabei das Wort »primitiv«, weil bei dem Vergleich mit komplizierteren Korbflechtereien, die selber Kunst sein wollen, für sich eine so und nicht anders gemeinte künstlerische Zusammenstellung bezwecken, die Frage nach dem Entstehen der geometrisch-ornamentalen Kunst nur nach dem Gebiete der textilen Technik verschoben würde. Jedenfalls haben wir, wenn wir den mechanischen Abdruck oder die Nachahmung von geflochtenen Behältern ins Auge fassen, in erster Linie an die einfachsten Flechtwerke zu denken.

Nun sind wir über die Art des primitiven, prähistorischen Flechtwerks ziemlich genau unterrichtet. Die Seen der Schweiz haben uns Flechtwerk geliefert, besonders aus Robenhausen sind verschiedene Beispiele bekannt. Ein Geflecht aus der bayerischen Bronzezeit finden wir bei Naue [1]). Abdrücke von Flechtwerk in Ton kennen wir aus Stützheim im Elsaß [2]), ein sehr ähnliches Muster aus dem Lago di Varese gibt Montelius [3]). Der Abdruck einer Matte, auf die das Gefäß zum Trocknen gestellt worden war, ist aus Amorgos bekannt [4]). In all diesen Fällen entstanden, wie zu erwarten, Systeme von sich kreuzenden Bändern oder Strichlagen — Kette und Einschlag —, in den meisten Fällen das Schachbrettmotiv. Ein Stück Flechtwerk, das in Bern aufbewahrt wird, zeigt durch die Kreuzung der flachen breiten Streifen das reine Schachbrett; noch in unseren Tagen ist die gleiche

---

1) Jul. Naue, Die Hügelgräber zwischen Ammer- und Staffelsee, Taf. XXXV.

2) R. Forrer, Reallexikon. Abb. 202, 203; Taf. 69.

3) O. Montelius, *La civilisation primitive en Italie. Série* B, Taf. 2, 22.

4) Myres in *Journal of the anthropol. Inst.* 1898.

Technik in der Volkskunst von Italien bis Skandinavien allgemein. Es sei mir erlaubt, hier darauf hinzuweisen, daß noch in der bildenden Kunst des späteren Mittelalters neben der gröberen Korbflechterei aus vertikalen Rippen, die ganz durch wagrechte Bänder bedeckt werden, die zierlicheren, reicher gegliederten Flechtwerke genau die gleichen Rechtecke oder Rauten zeigen. Das ist zwar kein Beweismaterial für das prähistorische Flechtwerk, aber in diesem Zusammenhang scheint mir die nordische Technik aus dem Mittelalter von ungleich größerer Bedeutung als etwa Kongoflechtwerke aus dem 19. Jahrhundert, um so mehr, weil wir das gleiche Muster in vorgeschichtlichen Flechtwerken wiederfinden.

Ein entsprechendes Muster aus regelmäßig abwechselnden wagrechten und senkrechten oder schrägen Bändern ist nun aber in der neolithischen Keramik sehr selten anzutreffen. Das Schachbrett kommt ganz vereinzelt in Schweden vor, einmal in England, Frankreich (in all diesen Fällen spät), und in der nordwestdeutschen Megalithkeramik gibt es einzelne Muster, die einem solchen Flechtwerk einigermaßen ähnlich erscheinen; das ist aber ungefähr alles. Aus sehr guten Gründen, die ich nachher darlegen werde, vermeidet die neolithische Ornamentik fast ausnahmlos das Zerhacken der geradlinigen Motive.

Dies sind die wichtigsten Argumente, die ich gegen die Erklärung des geradlinigen Ornaments aus der Technik anzuführen habe. Angesichts dieser Hunderttausende von Töpfen und Vasen, Schalen und Bechern, die in den späteren Perioden mit Ornament überzogen werden, muß man doch fragen, wie sich die Vertreter der Flechtwerktheorie das Verhältnis zu diesen gänzlich unbekannten geflochtenen Hüllen und Schnüren eigentlich wohl vorstellen. Haben diese keineswegs nomadisierenden Menschen denn ihr gesamtes Geschirr an Schnüren getragen? Warum gibt es in den nordischen Mooren und den Schweizer Seen, die sogar Kleidung und Gewebe bewahrt haben, keine Spur von einem dem neolithischen Ornament entsprechenden Flechtwerk, das, wenn die technische Erklärung richtig wäre, doch allgemein verbreitet gewesen sein müßte? Warum hat sich nichts davon in die Volkskunst gerettet? Warum hat man, wenn man es schon nicht lassen kann, die Töpferei als etwas Sekundäres zu betrachten, nicht in allererster Linie auf die Holzbearbeitung hingewiesen, die, wie viele Reste zeigen, neben der Keramik geblüht haben muß, die zum Teil die gleichen Formen, so z. B. die Megalithamphoren, in Holz angefertigt hat und deren Erzeugnisse so auffällig dem Besitz unserer Sennhütten und der skandinavischen Bauernstuben entsprechen[1])? Die Ant-

[1]) Schweiz: Schafis, Vinelz, Robenhausen. — Dänemark: vgl. S. Müller, Nordische Altertumskunde I S. 343. — Bayern: vgl. Jul. Naue, Die Hügelgräber zwischen Ammer- und Staffelsee. Taf. XXV, 6 usw.

wort liegt auf der Hand: aus der Holztechnik war nicht das mechanische Entstehen eines bestimmten ornamentalen Stils abzuleiten.

Es ist ganz bezeichnend, daß die Vorkämpfer der technischen Erklärung zum Beweis der Richtigkeit ihrer Theorie immer Flechtwerke aus Japan (Schuchhardt), Afrika (Holwerda), Brasilien (Wilke) heranziehen müssen, d. h. das beste Flechtwerk, das überhaupt bekannt ist, und Produkte einer zum Teil hochentwickelten, jedenfalls uralten Kultur, deren historische Entwicklung uns nahezu unbekannt ist. Abgesehen von vielen anderen Bedenken, dürfen wir schon darum diese exotischen Flechtwerke nicht zur Vergleichung verwenden, weil die Entwicklung dieser äußerst verfeinerten Flechttechnik in Japan, im Kongogebiet usw. aufs engste mit einem Material — Bambus- und Palmfasern, harten Gräsern — zusammenhängt, das nur in den genannten tropischen bzw. subtropischen Gebieten zur Verfügung stand. Warum man diesen bedenklichen Schritt tat, ist begreiflich: nur in den erwähnten raffinierten, großenteils selber als Kunst aufzufassenden Flechtwerken war die gesuchte Ähnlichkeit mit dem geradlinigen Ornament der europäischen Steinzeit zu entdecken. Daß dieser unglückliche Vergleich mit afrikanischen Geflechten tatsächlich dazu geführt hat, die Heimat unter anderem der nordeuropäischen Megalithbevölkerung nach Afrika zu verlegen, sei nur nebenbei erwähnt. Hier kommt es mir vor allen Dingen darauf an, die fehlerhafte Logik der technisch-materialistischen Beweisführung zu betonen, wenn diese nun den Gegensatz zwischen dem geradlinigen »Flechtwerkstil« des Nordens und dem sogleich zu besprechenden »Kürbisstil« des Südens aus dem Unterschied des angeblich vorbildlichen Materials erklärt. Das alte Europa war Holz- und Pelzgebiet, es war ebensowenig Flechtwerk- wie Kürbisgebiet. Sowohl »Kürbis«- wie »Flechtwerkmuster« sind — wohlverstanden nach der technischen Erklärung — unmittelbar abhängig von einem tropischen oder subtropischen Pflanzenmaterial und damit an den Süden gebunden.

Als das Gegenstück und eine Ergänzung der Flechtwerkhypothese ist die Kürbistheorie zu betrachten. Der grundlegende Gedanke ist dabei folgender: im Gegensatz zu dem ausschließlich geradlinigen Ornament der nordeuropäischen Neolithik begegnet man im Süden schon sehr früh einer freien Verzierung aus gebogenen Linien oder figürlichen Darstellungen. Im besonderen steht die, sicher aus dem Süden eingedrungene, Bandkeramik mit ihrem Spiralvoluten- und Mäanderornament scharf der nordischen Zierkunst gegenüber. Nun zeigen die kugel- und birnförmigen Gefäße der Bandkeramik eine gewisse Ähnlichkeit mit Kürbissen; der Kürbis wird aber noch heutzutage im Süden vielfach zur Herstellung von Flaschen, Näpfen usw. verwendet.

Bei diesen aus Kürbissen angefertigten Gefäßen fehlt — es sei denn, daß Fuß, Henkel oder Hals angeflochten werden — die Beziehung zum Flechtwerk, dagegen konnte das in die Schale eingeschnittene Ornament sich frei in jeder beliebigen Form entfalten. Das »freie« südliche Ornament verdankt also dem Zusammenhang der südlichen Keramik mit Kürbisgefäßen sein Entstehen, der Gegensatz zwischen den geradlinig nordischen und den gebogenen südlichen Mustern ist in dem nachgeahmten Material begründet: Flechtwerk im Norden, Kürbisse im Süden. Die Grenze des Kürbisstils ist nach Norden mit der Verbreitung des Kürbis selber gegeben [1]. — Wie man sieht, eine sehr plausible Erklärung. Aber auch sie verträgt keine Kritik.

Cucurbita Lagenaria, der Flaschenkürbis, ist ursprünglich heimisch in den Tropen der alten Welt, wird aber jetzt in allen wärmeren Ländern angebaut. In Ägypten wird sie verwildert und kultiviert angetroffen, auch in Kleinasien wird sie gebaut, in Rußland nur in den südlichen Provinzen. In Spanien und Südfrankreich wird sie kultiviert, in Dalmatien sieht man die Frucht bei den Fischern und Bauern vielfach in Gebrauch. In der Flora Deutschlands und der Schweiz wird sie nicht mehr erwähnt [2].

Zunächst nun muß man sich doch etwas wundern, daß die Erklärer vorzugsweise afrikanische Flechtwerke als Vorbild für das geradlinige Ornament heranziehen, während jetzt gerade im Süden, dem Dorado des Flechtmaterials, der Kürbis zur Erklärung der typisch südlichen Stilformen erhoben wird.

Betrachten wir nun das südliche Ornament, so müssen wir feststellen, daß vielfach ausgesprochen kürbisförmige Gefäße vorkommen, die teilweise oder ganz mit einem rein geradlinigen Ornament bedeckt sind, und zwar in einer Weise, die jede Beziehung zu tragenden Schnüren oder angeflochtenen Teilen ausschließt [3]. Umgekehrt ist wieder das freie Ornament der vordynastischen Keramik in Ägypten in weitaus den meisten Fällen auf Gefäßen anzutreffen, die nichts mit Kürbissen zu tun haben; ich denke hier vor allem auch an die spiralverzierten Gefäße von El Amrah, die aus einer Nachahmung von Gefäßen aus muschelhaltendem Kalkstein entstanden sind (nach Schweinfurth und Flinders Petrie).

Bedenklicher ist, daß das Verbreitungsgebiet von *Cucurbita Lagenaria* keineswegs dem der freien, sei es der Spiralvoluten-, sei es der figürlichen Ornamentik, entspricht. Weder Spanien noch Süd-

[1] Holwerda, Die Niederlande in der Vorgeschichte Europas. Leiden, 1915.

[2] Holwerda, l. c. S. 34.

[3] Zypern: Cesnola, Taf. XIII; Kleinasien, Gordion: G. Körte und A. Körte, Taf. 3.

frankreich sind bandkeramische Provinzen, dagegen besitzen sie, wenigstens gegen Schluß der Steinzeit, ein entwickeltes geradliniges Gefäßornament. Italien erhält gleichfalls die Spirale von auswärts, wahrscheinlich aus dem Ostadriagebiet, eingeführt. Dagegen fehlt wiederum der Kürbis, z. B. in Böhmen, das doch offenbar ein Ausstrahlungsgebiet der Spiralverzierung gewesen sein muß.

Was aber meines Erachtens die Kürbistheorie unhaltbar macht, ist folgendes: Sowohl auf Sizilien und Kreta wie in Kleinasien und Palästina, d. h. in idealen Kürbisgebieten, sehen wir, daß das älteste keramische Ornament streng geradlinig ist, und zwar, wie in Nordeuropa, eingeschnitten und meistens mit weißer Füllung. Sizilien (Stentinello) kennt in der Neolithik nur diesen rein »textilen« Stil, eine Änderung tritt erst ein unter dem Einfluß der höher entwickelten Bronzekultur aus ägäisch-kretischem Gebiet, der zugleich die Vasenmalerei bringt. Kreta besitzt in seinen 6 m tiefen neolithischen Schichten eine ausschließlich geradlinige Gefäßornamentik; in der frühminoischen Vasenmalerei werden die alten Muster durch die neue Technik wiederholt, erst in der mittelminoischen Periode erscheint ein naturalistisches Ornament und mit ihm die Spirale. Die neolithische Kultur Kanaans kennt gleichfalls nur die »textile« Verzierung; in Hissarlik-Troja besitzt die I.—V. Stadt eine den nordischen Formen manchmal sehr ähnliche geradlinige Ornamentik; die Spirale erscheint erst in der VI. Ansiedlung, und zwar von den Inseln eingeführt. In Gebieten, wo der Kürbis einheimisch war und auch zweifellos für die Herstellung von Gefäßen Verwendung fand — Troja I hat schon Kürbisflaschen[1]) —, wird also zuerst, und zwar ausnahmslos das geradlinige und nicht das freie Ornament angewandt. Erst mit der Bronzezeit, in Troja noch später, tritt, zugleich mit der Gefäßbemalung, eine Änderung ein, die offenbar mit dem Einfluß der alten Kulturzentren im fernen Südosten zusammenhängt. Mit anderen Worten: das Erscheinen des freien Ornamentstils ist an und für sich völlig unabhängig von dem Vorhandensein des Kürbis. Es handelt sich nicht um eine pflanzengeographische Frage, sondern um ein Problem der Entwicklung, sei es infolge eigenen Wachstums, sei es unter fremder Einwirkung.

Ich gehe jetzt zu einer möglichst kurz zusammengefaßten Betrachtung über, wie denn in Wahrheit das erste geradlinige Ornament entstanden sein mag, und möchte zunächst fragen: warum schreckt man doch immer davor zurück, diese ersten Punkt- und Strichreihen aus einem primitiven Gefühl für die Schönheit geometrischen Regelmaßes zu erklären? Warum soll um jeden Preis dieses geistige Moment, das

---

[1]) Hub. Schmidt, Troja und Ilion, Abb. 114.

selbständige Erfinden und Schön-finden der allereinfachsten rhythmischen und symmetrischen Zusammenstellungen ausgeschaltet werden? Will man nicht die gesamte bildende Kunst von Anfang bis Ende zu einer sinnlosen Nachahmung von natürlich gegebenen Formen erniedrigen, so muß man notgedrungen irgendwo im Laufe der Entwicklung ein erstes Auftreten der künstlerischen schöpferischen Kraft voraussetzen. Warum denn nicht gleich bei diesen ersten Formen, deren primitive Schönheit, die sich im Regelmaß und in der richtigen Anwendung des Ornaments äußert, dem unbefangenen Auge sofort ersichtlich ist? Man vergesse nicht, daß schon bei dem unentwickeltsten ästhetischen Bewußtsein — auch bei Kindern — ein sicheres Urteil darüber, ob eine Reihe von Elementen rhythmisch geordnet ist oder nicht, ob zwischen zwei Elementen Symmetrie herrscht oder nicht, vorhanden ist, und daß dieses selbe Urteil keinen Augenblick darüber im unklaren ist, welche Anordnung die »schönere« ist. Man vergesse nicht, daß wenige Jahrhunderte nach der Blüte der Dipylonkunst, die das Geschick traf, technisch erklärt zu werden, das Parthenon entstand, das mit dem besten Willen nicht auf Nachahmung von etwas zurückzuführen ist, vielmehr vielleicht das vollkommenste und reinste Denkmal schöner Maßverhältnisse darstellt, das wir kennen. Ist dieses Gefühl für die abstrakte Schönheit mathematischer Beziehungen plötzlich aus der Luft gefallen oder liegt es nicht näher, die ersten Keime davon im strengen Rhythmus der geometrischen Vasenmalerei zu erkennen?

Was nun den eigentümlichen Charakter der ältesten nordeuropäischen — besser gesamteuropäischen — Ornamentik betrifft, so scheint mir die Unzulänglichkeit der bestehenden Deutungsversuche darauf zu beruhen, daß man sich nie ernstlich Rechenschaft davon gegeben hat, was denn Ornament überhaupt eigentlich ist.

Und hiermit kehre ich zu dem Semperschen Grundgedanken zurück. Schon Semper streift die Lösung der Fragen, um die es sich hier handelt, indem er einerseits die Funktion, die die Gefäßteile erfüllen, analysiert, anderseits die symbolische Bedeutung des Ornaments selber betont und mit dieser Funktion in Beziehung setzt. Ornament weist als solches auf etwas anderes hin, man kann sagen, auf die andere Seite seiner selbst. Es verweist nach dem Ornamentierten, nach dem, was geschmückt wird, nach dem Träger des Ornaments. Dieser Gedanke, daß das Ornament seine Bedeutung schöpft aus seiner Beziehung zum Träger, müßte eigentlich gerade unserer Zeit geläufig sein, denn er wird schon längst für das moderne Kunstgewerbe benutzt. Ich will hier nicht untersuchen, inwiefern aus dieser Erklärung von dem ursprünglichen Wesen des Ornaments

eine Forderung für die Verzierungskunst im allgemeinen und aller Zeiten zu erheben sei; auf alle Fälle haben wir aber bei dem ersten Auftreten des Ornaments mit dieser seiner fundamentalen Bedeutung zu rechnen. Ornament ist, wie es sich auch später entwickeln, vielleicht auch befreien mag, seinem ursprünglichen Wesen nach eine symbolische Darstellung von den im Träger tätigen Kräften, die zusammen den nützlichen Wert des Gebrauchsgegenstandes bestimmen und dessen Form diktieren. Ornament ist also, anders gesagt, eine Betonung der Formen des ornamentierten Gegenstandes, es ist die an sich völlig überflüssige und damit rein ästhetische Darstellung von natürlich gegebenen Kräften oder, wenn man diese dynamische Bedeutung ausschalten will, die nur dem Scheine dienende Betonung der durch die Natur — Technik, Zweck — gegebenen Formen. Es ist deshalb von Bedeutung, diesen eigenartigen Charakter der Kunstformen, die am Anfang der nordischen Kunstentwicklung stehen, zu betonen, weil dadurch sowohl der enge Zusammenhang dieser beginnenden Kunst mit den Nutz- beziehungsweise den Naturformen als ihre geistige Befreiung von denselben ausgesprochen wird.

Das mag alles ziemlich kompliziert scheinen, und ich bin wohl der letzte, der annimmt, daß die Steinzeitbarbaren sich mit solchen ästhetischen Problemen den Kopf zerbrochen haben. Aber schließlich setzten sie doch unbewußt, als echte Künstler, die hier kurz skizzierte Theorie vom Ornament in die Praxis um und taten damit genau das gleiche wie etwa ein Negerkind, das sich eine Muschelkette um den Hals legt, so, daß diese auf der Brust herunterhängt und die größte Muschel sich gerade in der Mitte befindet. Was dort geschieht, ist, wie sich bei einer Analyse zeigen würde, zwar verwickelter als die Verzierung eines Gefäß-»halses« mit einer Kette von Fingereindrücken; im Grunde aber handelt es sich um den gleichen Vorgang. Warum man bei der Deutung des Körperschmucks durchweg den richtigen Weg wählt, indem man die Beziehung zum menschlichen Körper hervorhebt, beim Geräte- bzw. Gefäßschmuck dagegen diese Beziehung zum tragenden Körper grundsätzlich übersieht uud dafür die unmöglichsten Beziehungen zu fremden Gegenständen und Techniken an den Haaren herbeizieht, ist schwer einzusehen.

Das Merkmal der Kunst der nordischen Steinzeit ist nun kein anderes als ihr streng ornamentaler Charakter. Damit ist in erster Linie schon ihre G e r a d l i n i g k e i t erklärt. Denn, wir wissen es ja aus der Mechanik, die gerade Linie ist das Bild der einfachen, sich frei betätigenden Kraft. Solange das Ziel ausschließlich darauf gerichtet war, die in dem Gefäß wirksamen Kräfte zu betonen und damit seine eigenartige Struktur hervorzuheben, mußte also mit der geraden

Linie gearbeitet werden. Das erste Ornament, die gereihten Fingereindrücke, ist nur erst ein »Fingerzeig«; wohl wurde dadurch schon die Stelle, die für die künstlerische Deutung am wichtigsten schien, der Gefäßrand, wo der regelmäßige Umlauf, die regelmäßige Ausweitung und damit das »Fassen« des Gefäßes am deutlichsten in die Augen fiel, näher bezeichnet und der regelmäßige Verlauf selber durch die rhythmische Anordnung der Fingertupfen markiert. Aber diese Eindrücke selber waren noch zu amorph, zu wenig sagend, sie verrieten noch zu sehr ihr natürliches, zufälliges Entstehen, um auf die Dauer befriedigen zu können. Der wichtigste Schritt war denn auch der Übergang zum geometrischen, geradlinigen Ornament mit seiner klar ausgesprochenen Begrenzung und nicht verkennbaren Richtung. Hiermit setzt der äußerst interessante Kristallisationsprozeß ein, der das erste Kapitel der nordeuropäischen Kunstgeschichte ausfüllt.

Von der einzelnen wagrechten Linie, die gleichsam den Rand unterstreicht, von der Reihe senkrechter oder schräger paralleler Striche des Muschelhaufengefäßes, die wie eine Halskette die regelmäßig fortschreitende und in sich selbst zurückkehrende Rundung des Halses Schritt für Schritt begleiten und verdeutlichen, breiten die struktiv-symbolischen Linien sich aus, umgeben die Schultern der frühen Megalithamphoren mit einem Kragen — statt mit einer Kette — aus Strichen, die von der struktiv bedeutsamsten Stelle, dem scharfen Knick zwischen Hals und Schultern, über die Schultern ausstrahlen. Dann sendet dieser Kragen Strahlenbündel über den Gefäßbauch selber aus, der Kristallisationsprozeß schreitet weiter. Neben die wagrechten Linien, die in den horizontalen Querschnitten die Rundung und Ausweitung der Gefäßform verdeutlichen, treten die senkrechten Linien, die die Beziehung zwischen oben und unten näher bezeichnen, die zunehmende Ausweitung vom Boden aufwärts nach dem Bauch, wo nun gern ein horizontaler Gürtel den größten Umfang markiert, dann die Einziehung nach dem Hals. Neben den Randlinien entstehen die Wandlinien, neben die Betonung der Randsilhouette tritt die der Wandsilhouette oder des Wandprofils. So entsteht das unendlich wechselnde Horizontal-Vertikal-System der neolithischen Linearornamentik, das den Gefäßbau wie in seinen Grund- und Aufrißlinien enthält und in zahllosen Variationen vor Augen führt.

Ich werde im zweiten Abschnitt etwas ausführlicher auf diese Probleme eingehen, vor allen Dingen auch auf die späten Entwicklungserscheinungen, mit denen wir bei fast allen Gruppen auf norddeutschem Boden zu tun haben: bei der Megalith- und Schnurkeramik, der Bernburger Keramik, den Kugelamphoren und der Keramik von

Rössen. Hier möchte ich nur erwähnen, daß es an der Hand der sicheren chronologischen Daten — Muschelhaufen, frühe Megalithkeramik, norddeutsche Gruppen — in der Tat möglich ist, eine Entwicklung festzustellen, die sich in einer zunehmenden Ausbreitung des geradlinigen Ornaments und in sehr bestimmten Zeichen einer Befreiung von seinem Träger äußert.

Wir verstehen nun, warum gerade im Anfang der Entwicklung, bei den ersten schüchternen Rand- und Halsketten, die Ähnlichkeit mit zusammenhängenden Geflechten am geringsten sein muß, warum dagegen in den späteren Wachstumsphasen eine gewisse Übereinstimmung mit Korbflechtmustern, die ja gleichfalls aus geraden Linien zusammengesetzt sind, welche die Struktur eines Behälters bestimmen, entstehen kann. Wir verstehen, daß neben den freihändig eingeschnittenen oder eingestochenen Ornamenten auch sehr wohl bestimmte Hilfsmittel, wie Muschelschalen (Herzmuschel), Stempel, Schnüre mit oder ohne Knoten usw. herangezogen werden können, um die sicherere und schnellere Herstellung des beabsichtigten Musters zu ermöglichen [1]). Aber das sind dann die technischen Hilfsmittel, nicht die technischen Vorbilder, und wir tun gut, einzusehen, daß es der eigentümliche, autonome Charakter des geradlinigen Ornaments ist, der die Wahl dieser technischen Hilfsmittel erklärt, und daß es nicht diese sind, welche das geradlinige Ornament erklären. Wir verstehen auch, warum das Schachbrett, dieses rein textile Muster, und die sich schneidenden Linien so äußerst selten anzutreffen sind: sie können nichts anderes ausdrücken, als die gleichmäßige Ausdehnung in zwei, senkrecht aufeinander stehenden Richtungen. Die symbolische Bedeutung der horizontalen Umriß- und vertikalen Aufrißlinien ginge durch die wiederholte Unterbrechung gänzlich verloren, das tektonische Skelett, das uns die Gefäßform deutet, würde zu einem gleichmäßig bedeckenden Geflecht werden, das die Form verbirgt. Etwas Ähnliches kann in der Tat geschehen, nämlich bei einem für die späte thüringische Schnurkeramik charakteristischen Muster aus ineinandergreifenden, schraffierten Dreiecken, dem einzigen Flechtornament, das in der nordischen Neolithik eine Rolle spielt. Es erscheint gegen Ende der Steinzeit und findet dann auch in der Bronzezeit gerne Verwendung. Dieses vollständige Zudecken größerer Flächen des tragenden Grundes durch ein Kleid, das die unter ihm liegende Struktur des Gefäßes mehr verhüllt als betont, ist eine typisch späte Erscheinung, die eng mit der zunehmenden Ablösung des geradlinigen Ornaments von seinem

[1]) Nicht nur in der späteren Schnurkeramik, sondern, wie Sophus Müller gezeigt hat, auch schon in der Übergangsperiode zu der Kultur der großen Steingräber. (*Mémoires de la société royale des antiquaires du Nord*, 1914—1915.)

Träger zusammenhängt. Ich sehe in diesem späten Auftreten der Flechtwerkimitation gegenüber dem sehr beschränkten, streng geometrischen, struktiven Ornament der frühesten Keramik den sicheren Beweis, daß dieses geometrische Ornament in seinem Entstehen und seinem Wesen nichts mit der Flechttechnik zu schaffen hat.

Eine kurze Bemerkung über das Verhältnis zum Süden.

Im scharfen Gegensatz zu Nordeuropa zeigt die Kunst der alten Kulturländer im Südosten, Vorderasien und Ägypten, von Anfang an die ausgesprochene Neigung zu einer naturalistischen bildenden Kunst. Wir kennen aus Elam Formenreihen, die uns die allmähliche Erstarrung von Tier- und Menschengestalten in der vorgeschichtlichen Gefäßornamentik zu geometrischen Mustern deutlich vor Augen führen und damit ein anfängliches naturalistisches, figürliches Ornament voraussetzen [1]). Im vordynastischen Ägypten sind bekanntlich äußerst lebendig aufgefaßte und fein empfundene Tierdarstellungen allgemein: als Felsenzeichnungen, Vasenornament, Tierstatuetten, Schiefertafeln usw. Man hat hier Zusammenhänge sowohl mit der bildenden Kunst junger afrikanischer Naturvölker als auch mit der paläolithischen Höhlenkunst der Pyrenäen und der Dordogne konstruiert. Wie dies nun sei, die alteuropäische Neolithik, die offenbar auch Südeuropa umfaßte, steht von Anfang an als polar entgegengesetztes Gebiet dem Süden mit seinen völlig anders gerichteten Kunsttendenzen gegenüber. Nicht die symbolische Darstellung abstrakter Kräfte, sondern der unmittelbare Eindruck der sinnlichen, von der Natur gegebenen Wirklichkeit war hier der Ausgangspunkt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß bei allen sich ablösenden Vertretern der Südkultur, in Vorderasien, Ägypten, Kreta, Griechenland, Rom, dieses sinnlich-naturalistische Moment sich fortpflanzt — die jeweiligen direkten Zusammenhänge lassen sich nachweisen — und daß dieses mit zu der schnellen Entwicklung der überlegenen bildenden Kunst im Süden geführt hat.

Nichts ist nun so interessant, als zu sehen, wie diese beiden polar entgegengesetzten Kulturen aufeinander eingewirkt haben, wie die Ausstrahlungen des höher entwickelten Südens im Norden aufgenommen wurden, wie dieser die aus dem Süden eingedrungenen Formen assimiliert hat. Das erste Beispiel des Vorganges ist in der Steinzeit in der viel umstrittenen, aber noch nie erklärten Spiralmäander-Ornamentik der bandkeramischen Familie zu finden.

Daß diese bandkeramische Kultur von südlichen Einwirkungen abhängig sein muß, wird wohl kaum mehr bestritten, sogar Kossinna,

---

[1]) J. E. Gautier et G. Lampre und Edm. Pottier in *Délégation en Perse, Mémoires, Tome* VIII und XIII.

der sonst immer die Möglichkeit einer südlichen Beeinflussung grundsätzlich bekämpft, gibt zu, daß sie ihr Angesicht nach Süden wendet[1]). Bis an den Rhein hat man die Spondylusmuscheln des Roten Meeres und sogar rezentes Elfenbein gefunden, und deutlich ist die Verbreitung der bandkeramischen Formen von der unteren Donau bis nach Thüringen und Belgien, also von Südost nach Nordwest, die großen Verkehrswege begleitend, zu verfolgen. Dabei lassen sich drei Formgruppen unterscheiden: der entartete Spiralmäanderstil des nordwestlichen Randgebietes am Rhein, in Nordböhmen, Sachsen usw., dessen bekanntester Vertreter die Keramik von Flomborn (Mittelrhein) darstellt, während wir in den sogenannten Stichband- und Hinkelsteingruppen meines Erachtens nur die Übersetzung oder das Umschlagen des fremden Spiralvolutenstils in die geradlinige Stiltradition des Nordens vor uns haben[2]). Zweitens haben wir vor allem in Böhmen und Bosnien (Butmir) die Blüte des geometrisch exakten Spiral- und Wellenornaments, in Böhmen als Gefäßmalerei, in Bosnien zum Teil eingeritzt, zum Teil plastisch aufgelegt. Nach dem Osten, im pontischen Gebiet an den nördlichen Zuflüssen des Schwarzen Meeres, ist eine dritte bandkeramische Gruppe zu unterscheiden. Hier verliert das gemalte Vasenornament den streng geometrischen Charakter, der für die mitteleuropäische Spiralornamentik bezeichnend ist. Die Muster bekommen einen kolloidalen Charakter, es ist da ein unaufhaltsames Fließen. und Gleiten von Linien, die an die Figuren, welche sich in der auf dem Wasser schwimmenden Ölschicht bilden, erinnern. Es ist ein endloses Schwellen und Sichzusammenziehen, wobei rein pflanzliche Formen, Ranken mit Blättern (Bilcze, Ostgalizien), auftreten können.

Für diese höchst eigenartige Kunst kann ich nur eine Parallele finden, nämlich in der mittelminoischen Vasenmalerei Kretas. Hier, in der Familie der Kamaresgefäße, ist ein gleiches, manchmal überraschend ähnliches Verschmelzen vom Vegetabilischen und Geometrischen zu finden, das gleiche Bestreben, nicht Pflanzen darzustellen, sondern das organische Leben der Pflanze schlechthin wiederzugeben. Daß daneben die Spirale selber eine bedeutende Rolle spielt, ist nicht ein-

---

[1]) G. Kossinna, Die deutsche Vorgeschichte.

[2]) Die formale Abhängigkeit der Hinkelsteinformen von den Spiralvoluten Flomborns scheint mir zweifelsfrei nachweisbar und ist für uns wichtig, weil damit die beliebte technische Erklärung des Hinkelsteinmusters aus einer Umschnürung der Gefäße hinfällig wird. Daß die stratigraphischen Angaben Köhls dem zu widersprechen scheinen, hat bei der annähernden Gleichzeitigkeit beider Gruppen, die wir voraussetzen müssen, nichts zu sagen; die spätere Datierung Hinkelsteins entspricht der eng verwandten Stichbandkeramik (Böhmen). Ich hoffe die ungemein interessante, aber verwickelte Beziehung zwischen den verschiedenen grad- und krummlinigen bandkeramischen Gruppen an anderer Stelle zu erörtern.

mal das wichtigste, die Familienverwandtschaft mit dem pontischen Ornament liegt tiefer und ist nicht von einzelnen Motiven abhängig.

Kreta bietet nun aber die Gelegenheit, die Entstehung dieses naturalistischen Ornaments zu erklären. Der gründliche Umschlag von der alteuropäisch geradlinigen, eingeritzten und später aufgemalten Ornamentik zum lebendigen, freien, sinnlichen Ornamentstil und der hoch entwickelten bildenden Kunst der minoischen Blütezeit beruht offenbar auf der Einwirkung der Kunst und Kultur des alten Südostens: Vorderasien und Ägypten.

Sehen wir nun, daß neben dem vegetabilisch-geometrischen Gefäßornament des pontischen Gebietes auch figürliche Darstellungen von Mensch- und Tiergestalten auftreten, die nur und allein in der prähistorischen Kunsttradition Mesopotamiens (Elam), Ägyptens und der Kykladen (Melos) eine Parallele finden, dann müssen wir mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, daß auch die Nord- und Westküsten des Schwarzen Meeres, es sei durch Handelsverkehr oder Kolonisation, in unmittelbarer Berührung mit der Südkultur gestanden haben [1]. Auf diesen fremden Ursprung weist auch das spätere spurlose Verschwinden der pontischen Kultur.

Hiermit gelangen wir zu der Lösung des Rätsels von der Spiralmäander-Ornamentik. Diese ganze sogenannte Bandkeramik verbreitet sich längs Donau, Neckar und Rhein über ein Gebiet, das durch die Wasserwege mit dem hochentwickelten Süden in Verbindung steht, ein Gebiet, das, vor dem Aufblühen der italischen Kulturen, die angewiesene Ausgleichszone zwischen den beiden polar entgegengesetzten Kunsttendenzen des Nordens und des Südens darstellt. Sie bringt Formen, die mit der gebogenen Linie in prinzipiellem Gegensatz zu der rein ornamentalen, struktiv-symbolischen und damit geradlinigen Kunst des alten Europas stehen. Sie ist über das ganze mitteleuropäische Gebiet hin vergesellschaftet mit einer Idolplastik, wofür es im Norden nirgends, im Süden zahllose Parallelen gibt. Sie arbeitet mit den Mitteln der bildenden Kunst, Malerei und Plastik, und nimmt nach der Donaumündung zu mehr und mehr einen vegetabilen, organischen Charakter an, um schließlich Formen zu zeigen, die nur mit der naturalistischen Kunst des Südens in Zusammenhang gebracht werden können. Aus diesen Tatsachen, die ich nur ganz kurz andeuten kann, glaube

[1]) Herodot berichtet, daß die Griechen eine Kolonie am unteren Dnjepr besaßen, die sich bis 40 Tagreisen flußaufwärts erstreckte. — Die Wahrscheinlichkeit eines Zusammenhanges der pontischen Kultur mit dem prähistorischen Ägypten, Elam, Summerien, findet neuerdings eine interessante Bestätigung durch die Ausführungen Rostvozeffs (*Journal of egypt. archeol. VI* 1, 1920), die besonders das Kubangebiet in die genannten prähistorischen Kulturen einbeziehen will.

ich den Schluß ziehen zu dürfen: das Spiralmäander-Ornament der mitteleuropäischen Bandkeramik ist nichts anderes als das Ergebnis einer Einwirkung der naturalistischen Kunst des Südens auf die geometrisch-abstrakte, Kräfte symbolisierende Ornamentkunst des alten Europas, die wir in ihrer reinsten Gestalt in der nordischen Neolithik vor uns haben und dort studieren müssen. Mit Kürbissen hat das freie Spiralvoluten-Bandornament so wenig zu tun, wie das nordische geradlinige mit Korbflechtereien. Wir verstehen, daß in reinen Kürbisgebieten wie Spanien, Südfrankreich, Italien, das bewußte Ornament gar nicht oder erst spät und dann aus dem Osten eingeführt auftritt; es war nicht abhängig von Kürbissen, sondern von der Einwirkung der naturalistischen Ornamentik und bildenden Kunst des Südostens. Und weiter verstehen wir, daß das rein geometrische Spiralornament nicht an der Donaumündung, wo der naturalistische Einfluß vorherrschte, entstand und auch nicht am Rhein, wo die geradlinige Überlieferung mächtig war, sondern in einer mittleren Zone. Hier, in Böhmen, Bosnien, ist die gleichmäßigste gegenseitige Durchdringung der südlichen und der nordischen Kunst, hier waren offenbar die günstigsten Verhältnisse gegeben, um aus den beiden Stammeltern eine neue Rasse mit reinen Merkmalen hervorgehen zu lassen.

Die ganz mathematische Gestalt dieser Spiralen, ihre streng rhythmische Einordnung in Reihen, die um das Gefäß laufen, in Zonen; die Bauch und Schultern begleiten, das Auftreten eines geradlinigen Randornaments, das sind alles Merkmale der alten, nordischen geometrisch-ornamentalen Kunstüberlieferung.

Die Spirale der mitteleuropäischen Steinzeit ist die Übersetzung eines südlichen naturalistischen Ornaments in die Sprache des Nordens. Sie ist eine Bastardform der beiden, einander scharf entgegengesetzten Formenrassen des Südens und des Nordens. In den drei bandkeramischen Provinzen, die sich vom Schwarzen Meer bis zum Rhein ausdehnen, können wir die verschiedenen Stadien dieser höchst bemerkenswerten Auseinandersetzung zwischen den beiden künstlerischen Tendenzen schon in der Steinzeit erkennen.

II. Die Entwicklung der ornamentalen Kunst im nordischen Altertum.

Die Bekämpfung der technisch-materialistischen Auffassung des prähistorischen Ornaments hat dem Versuch eines Aufbaus der prähistorischen Kunstentwicklung voranzugehen, denn durch sie erhält diese

frühe Kunst wieder den selbständigen geistigen Charakter, der sie für die kunstwissenschaftliche Behandlung geeignet macht. Ich habe, anknüpfend an die Korbflecht- und Kürbistheorie, nur die bekanntesten Deutungen berücksichtigt, weil mir die Methode der Bekämpfung und, daran anschließend, die Darlegung der eigenen kunstwissenschaftlichen Betrachtungsweise wichtiger schien als die Widerlegung der vielen einzelnen hier in Betracht kommenden Deutungsversuche, mögen diese nun an Korbgeflechte oder Kürbisse, Stickerei oder Selbstbemalung oder auch an die zufällige Verschiebung textiler Muster (zur Erklärung der Spiralvoluten- und Mäanderformen) anknüpfen. Ganz abgesehen von der Tatsache, daß es keinen Sinn hat, bei der Erklärung von Kunstformen das geistige Moment auszuschalten und sie damit als etwas anderes denn als Kunstformen hinzustellen, war es möglich, die technisch-materialistische Richtung auf ihrem eigenen Gebiete anzugreifen, durch den Nachweis, daß die Schlußfolgerungen, zu denen sie nötigt, Schlag auf Schlag den Tatsachen widersprechen. In den folgenden Ausführungen soll nun versucht werden, die Entwicklung der prähistorischen nordischen Kunst bis zum Eintritt des Mittelalters in kurzen Zügen darzulegen und damit eine Grundlage zu schaffen für das noch immer nicht geschriebene erste Kapitel der nordeuropäischen Kunstgeschichte.

Bei der Erklärung des geradlinigen neolithischen Ornaments wurde schon kurz auf die Entwicklungstendenzen dieser frühesten Kunst hingewiesen. Grundlage für das Ornament der Steinzeit war ein horizontal-vertikales System von geraden Linien als der symbolische Ausdruck der in den wagrechten und senkrechten Querschnitten beschlossenen Struktur des Gefäßes. Dabei wurden bestimmte Stellen bevorzugt: der Rand, der Halsansatz, die größte Ausweitung des Bauches (Abbildung 1). Es sind Stellen, die, weil von hervorragend tektonischer Bedeutung, den größten Anreiz zu dieser rein formalen Deutung auslösten. Das Wachstum ist nun in erster Linie ein quantitatives: eine Ausbreitung des Kristallisationsprozesses auch über Teile, wo ein solcher starker Anreiz nicht durch die Form des Trägers gegeben war. Ein Beispiel liefern unter anderem die ungegliederten Megalithschüsseln mit schräg aufsteigender Wandung, die nun trotzdem in Zonen eingeteilt und ganz mit senkrechten Rippen und wagrechten Strichen überdeckt wird. Das geradlinige Ornament hält sich nicht mehr krampfhaft an bestimmten, stark dazu einladenden Stellen, es wird unabhängiger vom Träger — dient nicht mehr, sondern begleitet (Abbildung 2). Diese Emanzipation gegenüber dem Träger führt dann zu der dritten Phase der geradlinigen Ornamentik: diese hat ein eigenes Leben unabhängig von ihren ursprünglichen Daseins- und Entstehungs-

bedingungen, die in der Struktur des Trägers begründet lagen. Da die bekannten norddeutschen neolithischen Gruppen dieser dritten Entwicklungsphase, die schon hier und da mit dem ersten Auftreten der Metalle zusammenfällt, angehören, möchte ich hier etwas eingehender die Wachstumszeichen dieses letzten Stadiums erörtern.

Vor allen Dingen wird die tektonische Aufgabe, die das Ornament zu erfüllen hat, vager oder verschwindet ganz. Es knüpft an Stellen an, denen nur eine untergeordnete tektonische Bedeutung zukommt — z. B. Ansatzstellen der Henkel —, vernachlässigt die Stellen primärer tektonischer Bedeutsamkeit, läuft über diese hinweg. Die Ansatzstellen des Ornaments selber werden unbestimmter — es entstehen schwebende Muster. Die regelmäßige Reihung von Elementen, welche den gleichmäßigen Verlauf in den wagrechten Zonen des Gefäßes begleiten, wird unterbrochen, Reihen sekundärer Ordnung werden eingeschoben. Die vertikalen und horizontalen Liniensysteme vermischen sich, d. h. die deutliche Sprache der Rand- und Wandlinien geht infolge der wiederholten Unterbrechung durch andersgerichtete Elemente verloren. Das sind die bezeichnendsten Merkmale des Ornaments mit Beziehung zum Träger. Bei der morphologischen Betrachtung der Ornamentform selber tritt der eigentümliche Charakter der dritten Phase noch schärfer hervor. Da ist besonders auf das Auftreten der Diagonale hinzuweisen, die einen größeren Teil der Wandfläche durchläuft, d. h. eine Aufhebung des horizontal-vertikalen »Rippe-Rückgratsystems«, worauf der Ursprung des geradlinigen Ornaments, seiner struktiv-symbolischen Aufgabe gemäß, beruhte. Ebenso bezeichnend ist das Verlassen des Linearornaments überhaupt durch die Bildung gemusterter Flächen — schraffierter Dreiecke z. B. —, wobei die Linie ihre Bedeutung als solche und damit ihren tektonischen Wert einbüßt: die Linie wird Füllung. In engem Zusammenhang mit diesem Auftreten aneinanderstoßender gefüllter Flächen steht die nun dann und wann anzutreffende scheinbare oder wirkliche Nachbildung von Flechtmustern. Die Wand wird wie durch ein Geflecht verhüllt, der äußerste Gegensatz zum ursprünglichen Skelett oder Gerüst der struktiv-symbolischen Linien wird erreicht. Äußerst bezeichnend ist weiter der nun oft auftretende Umschlag von Grund in Muster, Muster in Grund, und im Zusammenhang damit, das Erscheinen negativer Muster. Ein solches Muster finden wir z. B., wenn zwei Reihen schraffierter Dreiecke einen Teil der nackten Wand einschließen, der nun, je nachdem die gegenüberliegenden Dreiecke sich mit den Spitzen berühren oder wechselnd angeordnet sind, als ein Rauten- oder ein Zickzackmuster erscheint; es kann aber das fragliche Muster auch einfach aus dem gleichmäßig gemusterten Grund

ausgespart werden. Die Wand, ursprünglich Trägerin des Musters, wird also selber zum Muster, während umgekehrt die gemusterte Fläche als Grund oder als Trägerin wirkt (Abbildung 3). Andere charakteristische Erscheinungen sind: die Bildung von in sich selbst zusammenhängenden und damit von der Wand unabhängigen Bändern, deren selbständiges Wesen oft noch durch punktierte Trennungslinien hervorgehoben wird. Dabei kann es zur bewußten Nachbildung fremder Gegenstände, Bänder mit Troddeln usw. kommen. Endlich, um nur das Wichtigste zu erwähnen, ist das Auftreten von komplizierten, in sich zusammenhängenden Ornamentsystemen zu beachten und von reicher gegliederten, selbständigen Motiven, die nun oft an das Skelett organischer Lebensformen anklingen: Tannenzweige, Farnblätter, Fischgräten usw.

Kurz zusammengefaßt, bedeuten diese Merkmale einmal: die Entbindung des geometrischen Ornaments von seiner ersten Pflicht, den Bau des Trägers — des Gefäßes — zu veranschaulichen, d. h. das Freiwerden des Ornaments von seinem Träger, des Musters von seinem Grund. Und zweitens: die Entwicklung der kristallinischen Form zu Gebilden, die schließlich die ornamentale Bindung nicht mehr vertragen. Das geradlinige Ornament ist nicht mehr dienend, nicht mehr begleitend, sondern herrschend. Es bleibt aber bis zuletzt geradlinig, kristallinisch.

Es ist klar, daß mit der Entfaltung dieser dritten Phase ein Krisiszustand geschaffen wurde, der die gleichmäßig fortschreitende Entwicklung, die wir seit der horizontalen Randlinie der Muschelhaufengefäße verfolgen konnten, nicht mehr gestattet. Das Ornament verliert buchstäblich den Grund unter den Füßen, es macht diesen Grund selber zum Ornament oder versteckt ihn unter eine geschlossene Hülle oder auch es breitet sich in willkürlichen Motiven rücksichtslos darüber aus. Es ist nötig, dies einzusehen, um die völlige Umkehr in der Entwicklung der nordischen Kunst, die mit dem Erscheinen der Metalle einsetzt, verstehen zu können. Es ist in der Tat möglich, scharf zwischen der Form der Steinzeit und der der Bronzezeit zu unterscheiden. Die Kunst der Bronzezeit setzt sich ein ganz neues Ziel; sie entsteht nicht mehr durch Evolution, sondern durch das revolutionäre Bekennen zu einem völlig neuen Grundsatz.

Wer aber die Kunstform als den sinnfälligen Ausdruck des Geistes begreift, wird darauf gefaßt sein, daß diese radikale Neuorientierung ebenso auf anderen Gebieten ihren Ausdruck gefunden hat, z. B. in der Auffassung vom Verhältnis zwischen Körper und Seele: die Leichenbestattung wird allmählich ersetzt durch die Leichenverbren-

nung. Über den engen inneren Zusammenhang dieser beiden Vorgänge später einige Worte.

Das neue Ziel, das die Kunst des Bronzealters sich setzt, tritt schon bei einer Betrachtung der Keramik selber in die Erscheinung, obwohl diese nicht mehr die Trägerin der neuen Form ist und insofern auch unser Interesse hier nur nebenbei beanspruchen darf. Die verschiedenen Gruppen der Bronzezeitkeramik gehen außerordentlich auseinander, sie zeigen aber alle einen gleichen Unterschied der Steinzeit gegenüber dadurch, daß das geradlinige Ornament, das uns im Laufe der dritten Phase reif schien, sich abzutrennen, nun in der Tat abgestoßen oder doch höchstens nur geduldet wird. Dagegen greift man wieder ganz allgemein auf das primitive Tupfenornament zurück, schneidet und stempelt ein geometrisches Ornament tief ein (Zellenschnitt in Frankreich, »geschnitzte« Gefäße Süddeutschlands), arbeitet gerne mit plastischen Verzierungen, Riefen oder Buckeln, die zu spitzen Hörnern auswachsen können (Lausitzer Buckelkeramik). Noch bezeichnender ist, daß man in einigen keramischen Gruppen, besonders in Süd- und Mitteleuropa, nicht mehr von der natürlich gegebenen Zweckform ausgeht und diese nachträglich mit einem eingeritzten oder aufgemalten Ornament verziert, sondern daß man die Form selber stilisiert und dabei vielfach auf jede weitere Verzierung verzichtet. Der Träger selber unterzieht sich einer Formveränderung, das Gefäß wird von Grund auf neu aufgebaut, nicht nach den natürlichen Anforderungen, sondern nach einem künstlerischen Grundsatz, der alle Teile beherrscht, sie nach einem vorgefaßten Plan scharf einander gegenüberstellt und durch kantige Profile trennt, die oft durch das Aufeinanderstoßen von konkaven und konvexen Teilen entstehen — das natürlich-keramische, weiche, runde Profil geht verloren. Man hat in diesen Formen, die schließlich in die bekannten schönen Typen der klassischen Keramik münden, den Einfluß von Metallgefäßen sehen wollen. Das ist zum Teil sicherlich unrichtig, denn eine solche scharfe Profilierung und künstlerische Unterscheidung der Teile finden wir schon in der frühesten Metallzeit Spaniens (El Argar), wo von Metallgefäßen noch keine Rede sein kann. Unter dem Gesichtspunkt einer solchen Stilisierung der Zweckform ist weiter die Hypertrophie einzelner Teile zu betrachten: Henkel mit flügelartigen Auswüchsen (*Ansa lunata* der Terramaren, Böhmen); auch die soeben erwähnte Buckelkeramik könnte in diesem Zusammenhang genannt werden. Eine besondere Form dieses Verlassens der natürlichen Gestalt und ein Übergreifen in das Gebiet der bildenden Kunst bedeuten schließlich die Hausurnen der späteren Bronzezeit und die anthropomorphen Urnen, die im Süden (Troja) gleichzeitig mit dem Erscheinen der Metalle auf-

treten, im Norden mindestens 1000 Jahre später ihren Eingang halten (westpreußische Gesichtsurnen).

Von mehr unmittelbarer Bedeutung ist für uns der Umschwung im Norden. Hier, wo sich in der Steinzeit die höchste Blüte der geradlinigen Ornamentik vollzog, wird nun jede Verzierung abgeworfen; die norddeutsch-skandinavischen Tongefäße der Bronzezeit sind ornamentlos und gehören zum Nüchternsten, was man sich auf diesem Gebiet vorstellen kann. Desgleichen entbehrt die früh-bronzezeitliche Keramik im östlichen Mitteleuropa (Aunjetitzer Keramik) jeder Verzierung.

In all diesen Fällen, vom völligen Verschwinden des Ornaments in der nordeuropäischen Keramik bis zu der phantastischen Umgestaltung der Gefäßform im Süden, sehen wir also, daß das ästhetische Interesse sich von der natürlichen Grundform abwendet; von einer erläuternden Illustration derselben, der das neolithische Ornament einst sein Entstehen zu verdanken hatte, kann nicht mehr gesprochen werden. Damit sind wir in bezug auf das jetzt zu behandelnde Ornament der Bronzezeit schon auf eines gefaßt: dieses kann nicht mehr in erster Linie darauf gerichtet sein, die in dem zu schmückenden Gegenstand wirkenden Kräfte zu unterstreichen. Eine negative Folge davon ist schon diese, daß das Ornament nicht mehr geradlinig zu sein braucht.

Mit der Abtrennung des Ornaments von der Keramik hat unsere weitere Untersuchung sich ausschließlich auf die Metallgegenstände der Bronzezeit zu richten, auf die Verzierung von Waffen und Werkzeugen, Schmucksachen und Toilettegeräten. Warum das gleiche Ornament, dem wir hier begegnen, nicht auf der Wand der Tongefäße angebracht wurde, ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Der Hauptgrund scheint mir der, daß das äußerst feine Linienspiel, das in die blank polierte Bronze eingeschlagen wurde, in dem Ton nicht zur Geltung gelangen konnte, und nur diese Metallgegenstände, die schon durch das kostbare Material einen hohen Wert darstellten und an und für sich Schmuckwert besaßen, der neuen Verzierung würdig befunden wurden. Außerdem war es wohl eine Unmöglichkeit, das in Frage stehende feine Ornament in die Gefäßwand zu ritzen. Im Gegensatz zum gegossenen homogenen Metall war der Ton, wie fein auch geschwemmt, ein grobes Material; das Ornament mußte schnell, in noch weichem Zustande — *al fresco!* — eingegraben werden, und dabei entstanden auf beiden Seiten der Schnitte Grate, die das zarte Linienspiel verwischt und vernichtet hätten. Die Wahl dieses neuen Grundes, des Metalls, und das Verlassen der Gefäßwand erinnert einigermaßen an den späteren Übergang von Wand- zur Tafelmalerei. Die erstaun-

lich feinen und präzisen Formen der neuen Kunst waren nur auf dem blanken Metall möglich, und was vorher in nur wenigen Stunden fertig sein konnte und mußte, erforderte jetzt vielleicht ebensoviele Monate.

Im Gegensatz zur jüngeren Steinzeit, deren aufeinanderfolgende Abschnitte nur in großen Umrissen mit Sicherheit festgestellt werden können, sind die Entwicklungsphasen der Bronzeperiode durch die grundlegenden Arbeiten Oskar Montelius' und Sophus Müllers mit ziemlich großer Genauigkeit bekannt. Montelius' Einteilung in 6, später 5, Abschnitte ist von den meisten Forschern als prinzipiell richtig anerkannt und übernommen worden. Sophus Müller will für Dänemark die Abschnitte I und VI abtrennen (Splieth betont dagegen das Vorhandensein von I für Schleswig[1]); Beltz faßt für Mecklenburg die Abschnitte II—III und IV—V zusammen[2]). Für unsere Zwecke scheint es zu genügen, vorerst einmal eine frühe und eine späte Blüteperiode der Bronzezeitkunst zu unterscheiden (Montelius II und V) und die dazwischen liegenden Stufen als eine Zeit der Vorbereitung auf den neuen Stil, der sich mit V durchsetzt, aufzufassen.

Und jetzt die Form. Ein flüchtiger Blick auf die zahllosen Gegenstände, welche die reiche Bronzezeit Skandinaviens und Norddeutschlands repräsentieren, läßt den Grundcharakter der gesamten bronzezeitlichen Ornamentik erkennen: dieser ist genau so eigensinnig wie der der Steinzeit; hatten wir aber dort ein hartnäckiges Festhalten an der geraden Linie, so erscheint die Kunst der Bronzezeit als eine durchgehende Verherrlichung der gebogenen Linie. Wohl kann immer noch an Stellen, wo ein Abschluß, eine Umrahmung, ein Rand erforderlich ist, ein geradliniges Muster den strengeren Dienst versehen, aber dort, wo das Ornament den Platz findet, sich frei auszubreiten, entsteht sofort ein üppiges Spiel mit gebogenen Linien: Kreisen, Spiralen, Wellen usw. Es ist ein endloses Kreisen und Winden, Ein- und Ausrollen, Fließen und Ranken, in schroffem Gegensatz zum abgehackt Eckigen, mathematisch Berechneten der kristallinischen Form der Neolithik.

Da, wie gesagt, im Bereich der nordischen Kunst selber nur die

---

[1]) W. Splieth, Inventar der Bronzealterfunde aus Schleswig-Holstein. Kiel 1900.

[2]) Rob. Beltz, Neue Funde aus der Bronzezeit in Mecklenburg. Jahrb. d. Ver. f. Meckl. Gesch. 1889. Ich vermeide die Bezeichnung »Periode«, welche hier für die gesamte Bronzezeit — bzw. Steinzeit, Eisenzeit — vorbehalten bleiben soll; aus diesen drei Perioden baut die »Epoche« des prähistorischen nordischen Altertums sich auf. Stilkritisch sind innerhalb der einzelnen Perioden »Phasen« zu unterscheiden; die Stilphasen des Bronzealters decken sich aber nur zum Teil mit Montelius' 6 bzw. 5 Abschnitten.

negativen Vorbedingungen zum Entstehen dieser grundsätzlich neuen Formenwelt gegeben sind, liegt es auf der Hand, daß man zu ihrer Erklärung gern geneigt ist, eine Einwirkung von auswärts heranzuziehen. Ich darf hier nicht zu lange bei dieser wichtigen Frage verweilen, möchte aber doch kurz zwei Möglichkeiten fremder Beeinflussung erörtern: durch das Spiralornament der mitteleuropäischen Steinzeit und durch die griechische Bronzezeit (Mykene).

Am wenigsten annehmbar scheint mir eine Einwirkung der mitteleuropäischen Spiralornamentik. Wir haben dieses Ornament oben kennen gelernt als eine Bastardform der streng geometrischen ornamentalen Kunst des Nordens und eines naturalistischen Rankenwerks aus der bildenden Kunst des Südens. Wir haben aber auch gesehen, wie der Norden auf diese Bastardform reagierte: sie wird an der nordischen Peripherie abgebaut, verdaut, wird dann wieder zu einem neuen geradlinigen Ornament aufgebaut (Hinkelstein- und Stichbandgruppen), wird verdrängt durch neue schnurkeramische Wellen aus dem Norden. Außerdem ist zu beachten, daß das Spiralornament der nordischen Bronzezeit gerade nicht an den Tongefäßen, sondern ausschließlich auf Metallgegenständen erscheint und daß es eng verknüpft mit einem Motiv auftritt, das die Bandkeramik nicht oder nahezu nicht kannte: dem Kreis beziehungsweise den konzentrischen Kreisen mit Zentralpunkt.

Ernsthaft in Frage kommt eine Beziehung zur Spiralornamentik der mykenischen Kultur, um so mehr, weil wir immer auf eine Ausstrahlung von Formen des höher entwickelten Südens gefaßt sein müssen, und die Kenntnis des neuen Materials fraglos dem Süden entnommen wurde. Was aber davor warnt, den Einfluß aus dem Südosten zu überschätzen, ist der Umstand, daß die Entwicklung und Verbreitung bestimmter Gerättypen der Montelius-I-Stufe auf eine erste Verbindung nicht mit dem Südosten, sondern mit dem Südwesten, der Iberischen Halbinsel, hinweisen. Das Spiralornament stammt aber nicht aus diesem Gebiete, denn gerade dort (El Argar) fehlt es. Von Bedeutung ist weiter, daß Einfuhr mykenisch-griechischer Gegenstände im Norden nicht nachzuweisen ist; erst in der zweiten Hälfte der Bronzezeit setzt eine ziemlich starke Einfuhr aus dem Süden ein, nicht aus Griechenland, sondern aus Italien, und wir sehen dann, wie altitalische Gegenstände ihren Weg quer durch Europa bis nach Skandinavien wählen und ihr eigentümliches Ornament dort verarbeitet wird. Wir haben es dann, im späten nordischen Bronzealter, mit dieser typischen Form der Ausstrahlung zu tun, die wir schon bei der Behandlung der mitteleuropäischen Spiralornamentik kennen gelernt haben und der wir später, in der keltischen und germanischen Völkerwande-

rungszeit, wieder begegnen werden: die fremden Formen werden auf mitteleuropäischem Gebiet, in der Ausgleichszone, aufgelöst, abgebaut, und erst dann im Norden assimiliert und umgebaut zu Formen, deren fremder Ursprung fast nicht wiederzuerkennen ist. Von diesem charakteristischen Ausstrahlungsvorgang, diesem stätigen Anderswerden, das durch die Formel a-ab-b wiederzugeben wäre, ist nun aber in der frühen Bronzezeit unter dem Einfluß der mykenischen Kunst noch nichts zu entdecken. Das Spiralornament erscheint im Norden in fertiger Gestalt, dem mykenischen Ornament vergleichbar, jedoch wesentlich feiner, reicher, zielbewußter als auf dem zwischenliegenden zentraleuropäischen Gebiet (Süddeutschland, Ungarn). Aber auch wenn eine entfernte Einwirkung fremder Einflüsse vorhanden sein sollte, so setzt doch das plötzliche und allgemeine Auftreten der Spiral-Kreismotive, das entschiedene Brechen mit der neolithischen Form, der dauernde Charakter und vor allem die Entwicklung dieses Ornaments zu einem Reichtum, der in keinem anderen Lande erreicht wurde, eine Bereitschaft für die neue Form voraus, die allein aus inneren Gründen erklärt werden kann.

Die technischen Erklärungen sind auch hier von der Hand zu weisen. Es ist klar, daß der biegsame, geschmeidige Charakter der Bronze einer rundlichen Formgestaltung entgegenkam und sogar zum spiraligen Aufrollen des Bronzedrahts einladen mußte. Aber. schon die metallose mitteleuropäische Steinzeit verwendete die Spirale, und umgekehrt haben ausgedehnte Gebiete, Westeuropa, Rußland-Sibirien, sogar das kupferspendende Zypern, ein eigentliches Spiralornament zum Schmuck von Metallgegenständen nicht gekannt; auch in der frühesten Bronzezeit (Montelius I), welche stilistisch der Steinzeit näher steht, fehlt es. Es ist dabei zu beachten, daß wohl unterschieden werden muß zwischen der rein technischen Form der drahtgewundenen Spirale — z. B. als Abschluß von Nadeln — und dem entsprechenden frei eingeschlagenen Linear- oder Flächenornament; die Hallstattkultur, welche die erste vielfach verwendet, kennt die Spirale als Flächenornament nicht. — Die durch nichts begründete Deutung des Spiralornaments aus der Nachbildung von Stickereien glaube ich hier übergehen zu können.

Der Name »Spiralornamentik«, unter dem gewöhnlich die Zierformen der nordischen Bronzezeit zusammengefaßt werden, ist irreführend, denn die Spirale beschränkt sich auf die erste Blüteperiode. Bleibend dagegen und von Anfang an mindestens so allgemein ist ein anderes Motiv, der Kreis oder die konzentrischen Kreise, und obwohl es infolge ungenügender Datierung der Gegenstände des früheren Bronzealters noch nicht möglich ist, den historischen und damit den

genetischen Zusammenhang zwischen Kreis und Spirale klarzulegen, scheint es doch, daß es der Kreis und nicht die Spirale ist, der als die Mutterform der gesamten Ornamentik der Bronzezeit zu gelten habe (Abbildung 4). In einem Fall ist es möglich, die historische Priorität des Kreismotivs nachzuweisen, nämlich bei den Schwertern der Frühzeit. Als Vorbild des frühen nordischen Bronzeschwertes diente das mitteleuropäische Schwert mit kantigem, durch Nieten mit dem Blatt verbundenem Griff. Bei den süddeutsch-ungarischen Formen knüpft nun an diesen Kranz von Nagelköpfen um den halbrunden Abschluß gegen das Blatt ein eigenartiges Stückchen Ornamentgeschichte an: Zuerst werden diese Köpfe selber als Ornament empfunden und durch Kreise umrahmt, dann treten unabhängig von den Nagelköpfen konzentrische Kreise auf, und schließlich scheiden diese Köpfe aus dem Ornament aus, so daß ein reines Ornament aus Kreisen übrig bleibt. Bei den nordischen Schwertern mit rundem Griff, welche auf diese südlichen Formen zurückgehen und damit später sind, können sich nun diese konzentrischen Kreise in ein Ornament aus verbundenen Spiralen verwandeln, etwas, was in Ungarn, Bayern nur höchst selten vorzukommen scheint. Dieser Fall ist lehrreich, weil wir durch einen glücklichen Zufall wenigstens hier die Spirale mit Sicherheit als eine spätere Entwicklungsform des Kreises kennen lernen.

Dazu kommt folgendes: Sehr allgemein ist im Norden eine Übergangsform zwischen konzentrischen Kreisen und laufender Spirale, die sich aus der Verbindung der Kreise durch eine Tangente ergibt, so daß scheinbar eine laufende, sich ein- und ausrollende Spirale entsteht. Betrachten wir nun aber die echten laufenden Spiralen der frühen nordischen Bronzezeit, so zeigt sich, daß diese selber auf den ersten Anblick den Eindruck von konzentrischen Kreisen hervorrufen, die isoliert nebeneinander stehen und durch eine, oft kaum bemerkbare, tangierende Linie verbunden werden. Es kommt offenbar nicht auf die überzeugende Wiedergabe des Ein- und Ausrollens und des Weiterrankens zur nächstfolgenden Spirale an, sondern die Windungen werden so eng zusammengelegt, daß das Ganze aussieht wie eine Reihe gefüllter Kreise (Abbildung 5). Sehen wir nun weiter, daß im Gegensatz zum Spiralornament, das später verschwindet, der Kreis sich als eine konstante Grundform durch alle Entwicklungsphasen der Bronzezeit hält, so gelangen wir zu der Überzeugung, daß das Kreismotiv, als die einfachste Gestalt der gebogenen Linie — ohne Krümmungsänderung —, die Stammform der gesamten stark differenzierten bronzezeitlichen Ornamentik darstellt und daß diese immer wieder über die Gegenstände ausgestreuten Kreise oder konzentrischen Kreise mit Zentralpunkt die Zellen sind, aus denen zunächst die Spirale entstand und später die

Wellen- und Schlangenlinien hervorwuchsen. Gerade in dem Vorhandensein dieser Zellen sehe ich den Beweis für den bodenständigen, organischen Charakter der Ornamentik der nordischen Bronzezeit.

Hiermit nähern wir uns dem prinzipiellen Unterschied zur neolithischen Kunst. Die Grundform der Bronzezeit ist der Kreis, wie die der Steinzeit die gerade Linie. Im Gegensatz zu dieser ist der Kreis ein in sich selbst geschlossenes Individuum, dessen Teile sich alle auf einen zentralen Kern, den durchweg bei diesen Kreisen oder konzentrischen Kreisen angedeuteten Mittelpunkt, beziehen. War die neolithische gerade Linie nur auf dem Träger und durch ihn denkbar, so stellt sich das Grundelement der bronzezeitlichen Kunst als einen selbständigen Mikrokosmos dar, eine Form, deren ständige Richtungsänderung die ständige Einwirkung einer Kraft voraussetzt, deren Sitz sich nun aber im eigenen Busen befindet. Hiermit ist die grundsätzliche Selbständigkeit — und nicht die zunehmende Befreiung wie in der neolithischen Kunst — des Bronzeornaments festgestellt. Zwei Individuen, der Träger und das Ornament, treten nebeneinander, es kann in Zukunft nur die Rede sein von einem freiwilligen Abkommen, einem *modus vivendi* zwischen beiden, in sich selbst ruhenden Persönlichkeiten. Schien das neolithische Ornament aus dem Träger selber hervorgegangen, so läßt sich das Ornament der Bronzezeit wie von außen herab auf die Oberfläche des Trägers nieder. War das neolithische Ornament dem tektonischen Gerüst des Trägers vergleichbar, seinem Skelett, das durch die Haut hindurch sichtbar wurde, so ist hier eher an eine Tätowierung der Haut zu denken. Und weiter lehrt uns die Gegenüberstellung der beiden Grundformen noch eines: war das neolithische Ornament kristallinisch zu nennen, so zeigt sich, wenn wir die Form der Bronzezeit »*ab ovo*« verfolgen, sofort der völlig andere, der organische Charakter. Diese Kreise mit zentralem Kern sind die Keimzellen, der Samen, die Eier, aus denen das organische Leben sich entwickelt. Die Entwicklung der Kunst in der Bronzezeit ist kein Prozeß der Kristallisation, sondern des organischen Wachstums.

Als das erste Produkt dieses Wachstums tritt uns die ein- und ausrollende Spirale entgegen, die sich zum Kreis verhält wie das Zickzack zur geraden Linie. Nach der Behandlung des Spiralornaments der Bandkeramik, das sich als die geometrische Übersetzung natürlich-organischer Formen herausstellte, brauchen wir nicht lange bei dem organischen Charakter der Spirale zu verweilen. Als das Bild einer beim Fortschreiten gleichmäßig wachsenden, beziehungsweise abnehmenden Spannung kann die Spirale ohne weiteres die graphische Darstellung des Wachstumsprozesses heißen, und ist denn auch schon

früher als solche betrachtet worden [1]). Im Pflanzenreich ist die spiralige Krümmung wiederholt anzutreffen, sei es in konkreter Gestalt an Ranken oder den noch nicht ganz entfalteten Blumen- und Blätterdolden, sei es latent als die imaginäre Linie, welche die Ansatzstellen der Blätter, Knospen, Samenkerne usw. verbindet. Von unmittelbarer Bedeutung ist hier die Tatsache, daß denn auch im naturalistischen Pflanzenornament, von der griechischen Ranke und dem korinthischen Kapitell bis zu dem von den skandinavischen Bauern in Holz geschnitzten Blattwerk, die Spirale immer wieder als Leitmotiv zum Vorschein kommt, und höchst bezeichnend ist es, daß es umgekehrt in der geometrischen Ornamentik der Bronzezeit einzelne Fälle gibt, wo die laufende Spirale in eine Pflanzenranke umschlägt (Ungarn, vgl. J. Hampel, Ungarische Bronzezeit, Taf. LXXXV, 1).

In der herrschenden Rolle, die das Spiralornament in der frühen nordischen Bronzezeit spielt, sehe ich den sicheren Beweis, daß wir es hier in der Tat mit einem vegetabilischen Ornament zu tun haben. Nicht mit einem »Pflanzenornament« — es sind keine Pflanzen, die nachgebildet werden, so wenig wie es Kristalle waren, welche die neolithische Kunst nachbildete und, es sei gleich hinzugefügt, so wenig wie es Tiere sind, die in der germanischen Eisenzeit dargestellt werden. Keine bildende Kunst also; es bleibt bei der rein geometrischen Darstellung abstrakter Kräfte. Nur ist das in geometrische Formeln gefaßte Leben ein anderes geworden, es ist organisch, pflanzlich geworden. Das vegetabile Leben erscheint in der Anlage, als mathematische Abstraktion, nicht in der Wirklichkeit, als naturalistisches Bild. Der alte Gegensatz zu den bildkünstlerischen Tendenzen des Südens ist der gleiche geblieben.

Ein erträgliches Zusammenleben dieser selbständigen Individuen — Kreise, Spiralen — mit dem Träger, der doch seine Rechte geltend machen mußte, konnte auf zweierlei Weise erzielt werden. Das Einfachste war die Reihung dieser Spiralkreise. Sie werden wie Soldaten in Reih' und Glied aufgestellt und richten sich nacheinander auf Befehl des Trägers, der dabei aber nur sich selber im Auge hat. So erscheinen an den Griffen der schon erwähnten Schwerter vielfach drei Reihen konzentrischer Kreise, die dann den Umlauf des runden Griffes in ähnlicher Weise begleiten, wie die neolithischen Striche den des Tongefäßes. Den gleichen Zweck erfüllen die in kreisförmigen Bahnen eingereihten Spiralen auf den besonders schönen Schmuckplatten der

[1]) Moriz Carriere, Ästhetik, Leipzig 1859, Tl. I, S. 260 ff. »Als die Linie des fortschreitenden Lebens nun betrachte ich die Spirale« usw. Aber schon Goethe schrieb im Jahre 1831 über »die Spiraltendenz, wodurch die Pflanze ihren Lebensgang vollführt«. (Über die Spiraltendenz der Vegetation.)

dänischen Frauengräber (Abbildung 5). Aber zugleich zeigt sich hier eine ganz andere, freiere Form des Zusammenlebens: diese runden, in der Mitte mit einem spitzen Knauf versehenen Bronzeplatten sind selber eine Verherrlichung des Kreises. Bis zu fünfzig äußerst fein eingepunzte Kreise begleiten den Rand, teilen die runde Fläche in Zonen, in die die soeben erwähnten Spiralen eingeordnet werden, kreisen in immer kleineren Bahnen um die zentrale Achse. Der Kern, die Seele des neuen ornamentalen Individuums, fällt also zusammen mit dem des Trägers, beider Individualitäten führen ein gleiches Leben. Ein anderes eigentümliches Beispiel einer ähnlichen freien Harmonie zwischen Ornament und Träger sollte für die spätere Entwicklung von besonderer Bedeutung werden. Es kommt nämlich häufig vor, daß sich auf den Rand einer runden Fläche — Schwertknäufe, Schmuckplatten — kleine Halbkreise niederlassen, die recht eigentlich als eine Übersetzung der steinzeitlichen Dreieckreihen in die Formsprache der Bronzezeit aufzufassen sind. Diese kleinen Rundbogen, die sich zunächst mit ihren Fußpunkten auf den Rand stützen, wachsen dann mit den Seiten zusammen, und zugleich verlassen ihre Fußpunkte den Rand — statt einer Reihe gesonderter Stücke bildet sich ein Stern, ein einziger, in der Mitte der runden Grundfläche zentralisierter, nach außen differenzierter Organismus. Und schon fangen die Strahlenspitzen — die früher auf dem Rand liegenden Fußpunkte der Bogen — an zu treiben: dort bilden sich kleine spiralförmige Häkchen. Damit befinden wir uns aber schon im Anfang des späteren Entwicklungsprozesses.

Der spätere Abschnitt der frühen Bronzezeit (Montelius III) scheint keine neue Form hervorgebracht zu haben; er macht vielmehr den Eindruck eines eigentümlichen Stillstandes in der Entwicklung, einer Ruhepause nach der ersten Blüteperiode. Im früheren Abschnitt der späteren Bronzezeit (Montelius IV) zeigt sich dann aber eine beginnende Unruhe, ein Suchen nach neuen Formen. Sophus Müller, der wohl von allen prähistorischen Forschern das feinste Empfinden für die autonome ästhetische Bedeutung der vorhistorischen Kunstformen zeigt, macht schon darauf aufmerksam, daß das Ornament sich jetzt nicht mehr an den Kanten und Trennungslinien hält, sondern sich über die Fläche selber verbreitet. Wichtig ist der Übergang zum Bandornament — aus parallelen Linien —, ein Prozeß, den wir gleichfalls in der späten Steinzeit feststellen konnten: die abstrakt-mathematische Linie wird durch eine gegenständliche Form ersetzt. Damit war die Vorbedingung zum Entstehen der neuen Formenwelt der zweiten Blüteperiode (Montelius V) geschaffen.

Der Übergang zu den Ornamentformen des späteren Bronzealters

zeigt eine auffällige Übereinstimmung mit gewissen Zeichen des organischen, im besonderen des vegetabilischen Wachstumsprozesses. Wir lernten die Mutterform des Bronzezeitornaments, den in sich selbst geschlossenen Kreis, als ein selbständiges Wesen kennen, als eine Zelle, die nicht aus dem Grunde (dem Träger) entstanden gedacht werden konnte, sondern sich von außen auf oder in diesen Grund niederließ. Dieser autonome, in sich selbst beschlossene Charakter ging, wie gesagt, mit dem Spiralornament der früheren Bronzezeit nicht verloren; die Bildung der Spirale erscheint hier als innerer Vorgang der Zelle. Was dann aber nach der Stockung zwischen der früheren und späteren Blüteperiode vor sich geht, ist etwas ganz Neues. Kurz gesagt: die Zelle wird verlassen, die Wand gesprengt, und statt der isolierten Elemente — spiralgefüllten Kreise, durch eine dünne Linie verbunden — breitet sich ein stätig fortlaufendes Bandornament aus, das die scharfe Trennung in einzelne Stücke kaum mehr gestattet. Statt des an Ort und Stelle In- oder Umsichselbstdrehens tritt ein unaufhaltsames Fortbewegen und Weiterfließen, statt der inneren Zellentwicklung ein Weiterranken und Umsichgreifen und Verzweigen dieser Bänder — nicht Linien —, die überall Raum suchen, um sich auszudehnen, und schließlich den ganzen Boden überwuchern. Was hier geschieht, erst das innere Wachstum der Zelle und darauf, als neuer Prozeß, das Übersichselbsthinausgehen, das immer weiter Wurzeln in oder Kriechen über den »Grund«, zeigt eine so merkwürdige Analogie mit dem vegetabilen Wachstum, daß ich nicht unterlassen konnte, hierauf, sei es auch vorläufig nur vergleichsweise, aufmerksam zu machen.

Kehren wir zu dem oben erwähnten zentralisierten, sternförmigen Ornament zurück, dann bemerken wir, daß die kleinen Ranken, welche aus den Spitzen entsprossen, jetzt selber zu Bändern werden, die nach außen umbiegen und sich wieder vereinigen, so daß ein blasenförmiges, pilz- oder quallenähnliches Muster entsteht (Abbildung 6, Mitte). Dort, wo, wie bei den norddeutsch-skandinavischen Hängegefäßen oder glockenförmig gewölbten Gürtelplatten, breite Streifen gefüllt werden sollen, geschieht dies durch ein unendlich wechselndes kompliziertes Bandornament aus Wellen- und Schlangenlinien, wobei nun auch ein reiner, doppelter Mäander, natürlich mit gebogenen Windungen, vertreten ist. Sehr häufig erscheint als Grundmotiv ein Wellenband mit spitzen Wellenbergen, die in frei endende Windungen auslaufen. Sind diese letzten spiralig gekrümmt, so erscheint das Spiralornament in einer ganz neuen Gestalt: als Ranke (Abbildung 6, oben). An das freie Ende dieser Ranken können sich schließlich lippenblumenähnliche Gebilde ansetzen; es sind stark umgemodelte Derivate eines aus dem Süden eingewanderten Vogelkopfes (Abbildung 6, unten). — Ein

eigentümliches und barockes Ornament dieser Spätzeit sei noch kurz erwähnt: Vor allem auf den Rasiermessern der späten Bronzezeit ist wiederholt eine Darstellung der nordischen Drachenschiffe zu finden, deren Vorder- und Hintersteven in einen Tierkopf enden, der gleichfalls auf den Zugvogel aus dem Süden zurückgeht. Auf die interessante Entwicklung dieses Schiffsornaments aus einem einfachen Randornament aus gereihten Strichen kann ich hier nicht eingehen; das Messerblatt wird schließlich zum willigen Träger eines völlig selbständigen Individuums — sei es nun Schiff oder Drache, das bleibt sich gleich —, welches zunächst noch die Form des Messers freiwillig begleitet; dann aber kann die ganze Fläche von einem wirren Knäuel von Köpfen und Drachenleibern bedeckt werden (Abbildung 7). Die ornamentale Bindung, die erst durch eine strenge Reihung oder glückliche formale Übereinstimmung, später durch die gleichmäßige Wiederholung der frei sich auslebenden Wellen und Ranken erreicht wurde, hört auf. Und schon hier, in der Bronzezeit, scheint der Boden bereit zur Aufnahme einer höheren Klasse von Formen: der tierischen.

Soll auf Grund der sich ablösenden Stilmerkmale eine strengere Einteilung in Entwicklungsphasen vorgenommen werden, so ist es klar, daß die beiden ersten Phasen mit den Blüteperioden des frühen und späten Bronzealters (Montelius II und V) zusammenfallen, während auf Grund des freien Drachen- oder Schiffsornaments wahrscheinlich eine dritte Phase ab- beziehungsweise anzugliedern wäre.

Ein kurzes Wort über das Verhältnis zum Süden.

Das einzige Ornament, das dem Spiralornament des früheren nordischen Bronzealters vergleichbar wäre, findet sich in der mykenischen Kunst, wo die Spirale sogar in rein geometrischer Gestalt auftreten kann, obwohl von der eigenartigen Entwicklung, der wir im Norden begegneten, hier keine Rede ist. Bezeichnend für den Unterschied zum streng ornamentalen Charakter der nordischen Kunst ist nun, daß wiederholt eine Mischung dieser geometrischen Formen mit einer imitativen bildenden Kunst stattfindet, indem es die Fangarme von Polypen, die Fühler von Schmetterlingen, die Ranken von Seepflanzen sind, die in diese Spiralen auslaufen. Waren es in der nordischen Kunst abstrakte Formen, die entfernt an primitive Lebewesen erinnerten, so sind es in Griechenland diese niederen Tiere und Pflanzen selber, die von einem Volke dargestellt werden, das nicht nur mit dem Meer und seinen Erzeugnissen, sondern auch mit der Jahrhunderte alten Überlieferung einer blühenden bildenden Kunst auf vertrautem Fuße stand.

Noch bedeutsamer ist dieser Unterschied im späteren Bronzealter, das im Süden schon ein frühes Eisenalter ist, weil jetzt ein engerer

Zusammenhang mit dem Süden nachzuweisen ist und südliche Einfuhrwaren bis nach Skandinavien gelangen. Als Folgeerscheinung des Eindringens neuer Barbarenwellen aus dem Norden entstand im Süden eine merkwürdige Bastardkunst, die in Griechenland (Dipylon, Olympia) und Italien (Villanova bei Bologna) eine große Verwandtschaft zeigt und nach Zentraleuropa (Hallstatt) hinübergreift. Im Gegensatz zur nordischen Kunst ist in den genannten süd- beziehungsweise zentraleuropäischen Kulturen nirgends ein gleichmäßiges, organisches Wachstum, eine zielbewußte Beschränkung auf ein bestimmtes künstlerisches Prinzip — sei es das ornamentale, die Sprache der abstrakten Form, oder das der bildenden Kunst —, eine solche innere Kraft, verbunden mit einer doch äußerst verfeinerten Technik zu beobachten. Das Linien- und Flächenornament macht einen undisziplinierten und ärmlichen Eindruck. Und während im Norden einige wenige Tierformen übernommen werden und dann fast immer mit dem Gegenstand verschmelzen — ein stark stilisierter Pferdekopf als Griff der Rasiermesser — oder in dem Linienornament selber verarbeitet werden — der südliche Vogelkopf —, so wimmelt es jetzt im Süden von Löwen, Vögelchen, Pferden, Kühen und menschlichen Figürchen, die völlig unorganisch mit dem Gegenstand verbunden und vielfach nur mit einem Stift aufgeheftet werden. Es ist wieder der Unterschied zwischen Ornament, abstrakter Form und bildender Kunst, mag die letzte diesmal auch in einer teils rudimentären, teils primitiven Gestalt auftreten.

Es würde zu weit führen, hier eine eingehende Erörterung über die Entwicklung der Zweckform anzuschließen. Auch hier zeigt sich ein unaufhaltsames Schwellen und Treiben, nicht nur ein Größerwerden, was schließlich zu den übertrieben schweren, aufgeschwollenen Nadeln, Schmuckplatten, Armbändern, Halsringen usw. führt, sondern auch eine immer stärkere Umgestaltung, Umwertung, ursprünglich technischer Details zu reinem Ornament. Die Zweckform wird mehr und mehr zu einer sehr unzweckmäßigen, barocken Schmuckform. Dabei ist manchmal wiederum eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem organischen Wachstum festzustellen. So finden wir in Dänemark Nadeln mit einem kugelförmigen Kopf, der durch einige konzentrische Kreise verziert wird. Diese Kreise schwellen an zu Knöpfen, die ihrerseits wieder austreiben zu neuen kugelförmigen Knospen mit flachem Kopf [1]). Der Körper des Trägers wird nicht nur geschmückt, er wird selber zum Schmuck. Sind die frühen Halsringe schwach gerippt, so sind die späten tief eingekerbt, sind selber gewunden und gedreht (Wendel-

[1]) Sophus Müller, *Ordning af Danmarks Oldsager, Bronzealdern.* Abb. 212, 213, 214.

ringe), sind ein einziges Stück Ornament. Auch hier sind deutlich Entwicklungsphasen und Formenreihen festzustellen, die sich durch eine zunehmende Entfernung von der natürlich-nützlichen Grundform unterscheiden. Im übrigen handelt es sich hier um eine Erscheinung, die sich, im Gegensatz zur Entwicklung des reinen Ornaments, genau so in Mitteleuropa — Ungarn, Süddeutschland, Schweiz — beobachten läßt.

Die herkömmliche irreführende Einteilung der Kunstgeschichte in »Altertum« — und was ist nicht alles Altertum! —, Mittelalter usw. sieht sich gezwungen, alles, was nach dem Sturz des römischen Weltreiches entstand, mehr oder weniger als »mittelalterlich« zu betrachten. So findet man denn auch vielfach die Kunst der germanischen Völkerwanderungszeit in das Kapitel »Mittelalter« eingereiht. Damit wird die Spätkunst des nordischen Altertums aus dem organischen Zusammenhang einer geschlossenen Kunst- und Kulturentwicklung, die ja als solche noch immer nicht erkannt wird, herausgerissen. Sehr zu Unrecht; denn soll die mittelalterliche Kunst kein sinnleerer Begriff bleiben, so müssen wir sie untrennbar verknüpfen mit der Trägerin der mittelalterlichen Weltanschauung: der Kirche, d. h., kunstwissenschaftlich gesprochen, mit dem Kirchengebäude — Baukunst — und in zweiter Linie vielleicht mit dem Buch — der Buchillustration — d. h. der bildenden Kunst. Mit beiden haben Entstehen und Entwicklung der germanischen Zierkunst der Völkerwanderungszeit nichts zu tun, wenn umgekehrt auch Spuren dieser Kunst in beiden weiterleben. Das zeitliche Zusammenfallen mit dem ersten Wachstum und der Verbreitung der Kirche und der kirchlichen Kunst im Süden ändert an und für sich noch gar nichts an dem heidnisch-barbarischen, ja prähistorischen Charakter der spätnordischen Zierkunst, und ebensowenig tut das die Tatsache, daß sich Teile vom germanischen Stämmegemenge loslösen, nach dem Süden wandern und sich dort mit der fremden Kultur assimilieren. Mit Recht betrachtet schon Reinach die Kunst der germanischen Eisenzeit als eine Parallele zu der um 500 Jahre früheren keltischen La-Tène-Kunst, einer rein prähistorischen Erscheinung. Für uns ist die Zierkunst der Völkerwanderungszeit nichts anderes als das letzte Stadium dieses großen Entwicklungsprozesses der nordischen ornamentalen Kunst und zwar unter der Einwirkung und der Verarbeitung von Motiven aus der bildenden Kunst des Südens, genau so, wie wir dies schon in den späten Abschnitten der Stein- und Bronzezeit feststellen konnten.

Die scheinbare Stockung in der Entwicklung, die sich vom ausgehenden Bronzealter bis zur nachrömischen Eisenzeit über einen Zeitraum von nicht weniger als 800 Jahren erstreckt, braucht nicht allzu-

sehr wunderzunehmen. Eine ähnliche Unterbrechung der Entwicklung muß auch zwischen der letzten Blüte der neolithischen Kunst und der Montelius-II-Stufe der Bronzezeit angenommen werden. Und diese neue Unterbrechung ist schon dadurch erklärlich, daß sich zweimal eine alles beherrschende politische und kulturelle Bewegung geltend machte, die eine selbständige Weiterentwicklung nicht aufkommen ließ: die keltische seit 500 v. Chr., dann die römische seit dem Anfang unserer Zeitrechnung. Für die nordisch-germanische Kunst bedeutete das schon dies, daß sie zweimal an fremde, übernommene Formen anknüpfen mußte, die den Vorzug verdienten, sei es des besseren Materials wegen — Eisenschwerter —, sei es wegen der billigeren Konstruktion — die elastischen La-Tène- und römischen Fibeln, die die nordische Bronzezeit nicht gekannt hatte —, sei es endlich wegen eines völlig neuen Mechanismus, wie bei den römischen Schnallen.

Wohl werden wir darauf gefaßt sein, daß sich die nordische Kunstentwicklung auch nach dem Rückgang der römischen Expansion unter ganz besonderen und erschwerenden Umständen vollziehen mußte. Mit der Ausdehnung des römischen Weltreiches bis Rhein und Donau war die Südkultur in ihrer politisch und kommerziell energischsten Gestalt bis an die Grenze des nordischen Kerngebiets vorgedrungen; die neutrale Ausgleichszone, wo die fremden Formen abgebaut wurden, um darauf besser durch die nordische Kunst assimiliert werden zu können, fiel aus, oder sie kam, mit der großen germanischen Verschiebung nach Süden, innerhalb des Gebietes der offenbar eng zusammenhängenden germanischen Stämme selber zu liegen. Der barbarische, prähistorische Norden und der höchst kultivierte Süden verzahnten sich wie nie zuvor. Römische Produkte oder Erzeugnisse der römischen Provinzialkunst überschwemmen den Norden bis zu den Ostseeinseln und der norwegischen Westküste. Was aber die klare Einsicht in das Wesen dieser letzten vorhistorischen Kunstentwicklung ganz besonders erschwert, ist die Tatsache, daß sie zwischen zwei Phasen größter Ausdehnung der Südkultur eingeklemmt wird: die des römischen Imperiums und, sei es auch in ganz veränderter Gestalt, die der Kirche. Brachte erstere eine sublimste Kraftentfaltung und letzte Blüte der nordischen abstrakt-ornamentalen Kunst, so bedeutet die Ausbreitung der Kirche ihr endgültiges Ende. Um es konkreter auszudrücken und noch schärfer hervorzuheben, worauf es hier ankommt: sowohl am Anfang wie am Ende der in ihrem Wesen wieder geometrischen nordisch-germanischen Tierornamentik stehen Formen, die der Natur entnommen werden, Formen also der bildenden Kunst. Besonders das Verhältnis zum Blattwerk ist in dieser Hinsicht bezeichnend; das antikisierende beziehungsweise karolingische Blattwerk bedeutet den Anfang

und das Ende dieser letzten Periode der prähistorischen Kunstentwicklung im Norden — sie selber kennt das Blattwerk nicht.

Auf den selbständigen Charakter der nordischen Kunst scheint schon diese ganz ausgeprägte Vorliebe für bestimmte Motive aus dem unerschöpflichen Vorrat hinzuweisen, den das ost- und weströmische Weltreich aufgespeichert hatte. Wohl werden im Anfang auch Gorgoköpfe, das spätrömische Akanthusblattwerk und sogar ganze altchristliche Darstellungen — Daniel zwischen den Löwen — verarbeitet und besonders in der eigentümlichen Mischkunst südgermanischer Gebiete spielen diese Motive eine bedeutende Rolle. Aber schon bald beschränkt sich die nordgermanische Kunst fast ausschließlich auf die Tierform, sie ist Tierornamentik. Von der Krim bis Belgien setzt sich die gesamte Fauna der alten Südkultur, manchmal orientalisch-exotisch, oft phantastisch-mythologisch, aber immer naturalistisch-organisch empfunden, gegen den Norden in Bewegung und begehrt dort Einlaß: die Adler der Legionen, kauernde Löwen, Hippokampe usf., besonders aber der Greif, dessen Kopf in der zweiten der von uns zu behandelnden Stilphasen eine herrschende Rolle spielt.

Als die wichtigste Trägerin des Ornaments und ein Instrument, das die Stilmerkmale am empfindlichsten registriert, ist die germanische Bügelnadel zu betrachten, die, aus der edlen, ganz auf den praktischen Zweck beschränkten römischen Fibula hervorgegangen, in germanischen Händen eine eigentümliche Verwandlung erfuhr. Schon hier ist ein prinzipieller Unterschied mit der bronzezeitlichen Kunst zu betonen. Auch das Bronzealter kannte bereits die Bügelnadel, die in ihrer ursprünglichen, südlichen Gestalt unserer Sicherheitsnadel durchaus entsprach, im Norden aber die elastische Spirale einbüßte und dafür aus zwei getrennten Gliedern bestand: dem Bügel und der mit diesem durch einen Ring verbundenen Nadel. Die Verzierung dieser Bronzezeitnadel beruhte in der Hauptsache darauf, daß an den beiden Enden des Bügels Zierscheiben, zumeist Spiralen, angebracht wurden, die nun aber eine deutlich erkennbare praktische Bedeutung besaßen: die Scheibe unter der Spitze dient als Scheide, die unter dem Kopf als eine Widerstandsfläche, die der Nadel erst ihre federnde Kraft verleiht. Im Gegensatz zu diesem Verzierungsprinzip, das von einem technischen Detail ausgeht und es nie ganz verleugnet, ist bei der germanischen Fibel der ganze Mechanismus durch eine Platte oder eine Reihe von Platten bedeckt: eine Kopfplatte über den Spiralwindungen, einen breiten gewölbten Bügel über der Nadel und eine Fußplatte über der Scheide; allgemein ist aber auch eine einzelne runde oder ovale Platte. Unter diesen breiten Platten, die das begehrte Feld zum freien Entfalten des Ornaments hergaben, ist der Nadelmechanismus angelötet und versteckt

sich unter ihnen wie die Schildkröte unter ihrem Panzer. Die Sicherheitsnadel wird zur Brosche, wohlverstanden auch dort, wo sie die Aufgabe des Zusammenhaltens zweier Säume, etwa auf den Schultern, erfüllt. Das Ornament begleitet nicht mehr die Formen des nützlichen Gegenstandes, sondern es hat sich völlig befreit und braucht nur noch die neue, übrigens willkürlich zu verändernde Gestalt der Platte als die willige Trägerin zu berücksichtigen. Und zugleich ist zu bemerken, daß hier nun nicht mehr von einer Tätowierung der Haut des Trägers gesprochen werden kann, sondern von einer regelrechten Bekleidung oder Panzerung seines Körpers.

Das Tierornament tritt nun, um bei den Fibeln zu bleiben, erst als einzelner Kopf am vorspringenden freien Fußende auf; ähnliches bemerkten wir schon beim Griff der bronzezeitlichen Rasiermesser. Aus den Winkeln zwischen Bügel und Fuß wachsen dann Köpfe mit langem Halse und aufgesperrtem Rachen hervor; schon für diese Köpfe, mit langen Hälsen, die aus dem Rande eines Gegenstandes aufsteigen, lassen sich Vorbilder in der römischen Provinzialkunst nachweisen. Nachdem auf diese Weise das Terrain aufgeklärt war, kommen die Tiere selbst: kriechende oder kauernde Gestalten setzen sich auf den Rand der Fuß- oder Kopfplatten. Ist bei den früheren, aus Metallblech geschlagenen Fibeln mitunter noch ein bestimmtes Tier, ein Hippokamp oder dergleichen, zu erkennen, so sind bei den späteren, gegossenen Formen diese kauernden Tiere gänzlich undefinierbar. Es sind Tiergestalten schlechthin, auch wenn sie zweifellos auf bestimmte Gestalten der spätantiken Kunstüberlieferung zurückgehen.

Hiermit war die nordisch-germanische Kunst im Besitze des Rohmaterials, aus dem sie ihre eigene Form aufbauen konnte. Der uralte Prozeß der Geometrisierung, des Abbaus und Wiederaufbaus zu selbständigen, aber diesmal abstrakten Formen konnte beginnen. In erster Linie ist dazu die Verdoppelung beziehungsweise die Erhöhung der Konturen zu rechnen, eine germanische Eigentümlichkeit, auf die schon der Schwede Salin in seinem schönen Buche über »Die germanische Tierornamentik« nachdrücklich hinweist (Abbildung 8). Gerade dieses Übertreiben der Konturlinie, das bald zum Verfall des dazwischen liegenden Körpers führt, bezeugt den Charakter der nordischen Kunst, der es nicht auf das Tier, als dieses organisch zusammenhängende konkrete Individuum ankam, sondern nur auf die stark bewegte, bizarre Linie, die nun noch möglichst kompliziert wird: der Rachen wird weit aufgesperrt, der Kopf vielfach scharf rückwärts gewendet, die Gliedmaßen sind immer winklig gekrümmt und mit langen Krallen versehen. Daß es nur um diese heftig bewegten, nicht mehr kontinuierlich auseinander entstehenden, vegetabilischen, sondern plötzlich ver-

änderlichen, willkürlichen Linien zu tun ist, geht daraus hervor, daß diese Tiere langsam aber sicher in ihre Teile zerlegt werden. Kopf, Rumpf, Gliedmaßen hängen nicht mehr unter sich zusammen, sie liegen wie zufällig nebeneinander. Schon bald geht dieser Mangel an Interesse für den natürlichen, konkreten Zusammenhang so weit, daß wir nur noch mühsam die zusammengehörigen Teile, die zunächst doch wirklich noch vorhanden sind, zurückfinden können; dann ist auch das nicht mehr der Fall, es fehlt ein Kopf, ein Fuß, und schließlich wird die ganze Fibel durch ein Ragout aus Rumpf- und Fußteilen (mit gelegentlich eingefügtem Kopf bedeckt), in dem wenig Tierisches mehr zu entdecken ist. Hiermit ist nun aber zugleich ein anderer Vorgang angedeutet: die ursprünglich außen auf dem Rand sitzenden Tiere verschmelzen mit dem Fibelkörper selbst. Sie bilden erst einen geschlossenen Rand, der sich dann innerhalb der Fuß- oder Kopfplatte selber wiederholt und schließlich zu einem Flächenornament ausbreitet, das die ganze Platte ausfüllt (Abbildung 9).

Hiermit ist das Ende der ersten Entwicklungsphase in der Tierornamentik erreicht. Die fremden Tiere, die sich von außen auf diese Fibeln niederlassen, werden wie Insekten auf den Blättern der fleischfressenden Pflanze aufgesaugt und verdaut, die fremden Formen werden abgebaut und einverleibt. Ich bezweifle, daß diese Auflösung nur als eine negative Erscheinung, als Abbauprozeß, zu bewerten ist. Dafür ist die Form der Abbauprodukte und die Stelle, die sie auf den Fibeln einnehmen, zu konstant, es kommt sogar vor, daß man fast identischen Stücken in Italien, Weimar und Ostpreußen begegnet. Wie dies nun auch sei, jedenfalls ist es klar, daß die Auflösung eine äußerste Grenze erreicht hatte und neue Formen, ein neuer Ausdruck, nur auf anderem Wege entstehen konnten.

Dieses Suchen nach einem neuen Ausdruck kennzeichnet den merkwürdigen Entwicklungsgang in der zweiten Phase. Salin spricht von einer »Renaissance« der Tierornamentik, gibt jedoch zu, daß die neu entstehenden Tiere nicht weniger unnatürlich sind als die der zweiten Phase. In Wirklichkeit haben wir nicht mit einer Renaissance, sondern mit einer Reorganisation des Tierornaments zu tun. Die Abbauprodukte der ersten Phase werden neu organisiert, aber jetzt auf nordischer Grundlage. Man überwindet die heillose und schließlich nichts mehr sagende Verwirrung in dem isolierten Nebeneinander der Tierfragmente, man sieht ein, daß dieses wiederholte Zerhacken der Teile keine Bewegung, kein Leben aufkommen läßt. Man will vor allem durchgehende Linien, die zwar wild bewegt sind, sich verschlingen und an denen sich an den unerwartetsten Stellen Köpfe und Gliedmaßen ansetzen, die aber bei all diesem phantastischen und dramati-

schen Leben doch in der Hauptsache übersichtlich bleiben und gerade dadurch wirken. Höchst bezeichnend ist hier nun wieder die Bandformung, der wir also zum dritten Male im nordischen Altertum begegnen. Statt daß die Körper wie in der ersten Phase durch Querschnitte zerlegt werden, ziehen sie sich nun bandförmig — Schlangenornament!. — in die Länge und werden auch gern der Länge nach gespalten, was dann in der Folge zu den wildesten Verwicklungen und Verschlingungen führen kann. Am Schluß der ersten Phase kann von einer Form, einer Linie eigentlich nicht mehr gesprochen werden; hier, in der Blüteperiode der germanischen Ornamentik, ist alles darauf gerichtet, neue Wesen zu schaffen, die ihr wildes Temperament, zügellose Kraftentfaltung und rastloses Streben suggerieren, wobei die gekrümmten Glieder, die vorspringenden Köpfe mit den großen Augen nur die überzeugende Illustration sind. Hier bestimmte Tiere zu vermuten, ist sinnlos. Sicherlich sind gerade keine bestimmten Tiergestalten gemeint, und ich möchte mich noch schärfer, wenn auch vielleicht etwas paradox ausdrücken: hier ist trotz diesen Köpfen und Füßen überhaupt nicht an Tiere gedacht. Hier ist nur an den überzeugenden Ausdruck überschwenglicher Kraft, dramatischen Lebens, wilden Zusammenprallens abstrakter Formen gedacht, wobei diese Füße und Köpfe nur untergeordnete Akzente darstellen und besonders dieser dämonische Kopf mit dem betonten Auge, als Sitz der Individualität und des Willens, das »Willkürliche«, Eigenmächtige, bewußt so Gewollte, zu erkennen gab. Vielleicht dürfen wir sagen, daß die Differenzierung und Individualisierung der abstrakten Form, die vom Anfang an die Entwicklung der nordischen Kunst bestimmen, hier, in ihrer letzten Blüteperiode, einen solchen Grad erreicht hat, daß man solche, sei es auch höchst phantastische, organische Lebensformen nicht mehr vermeiden konnte (Abbildung 10).

Die Form der dritten Entwicklungsperiode des nordischen Altertums ist animalisch, wie die der zweiten vegetabilisch, die der ersten kristallinisch ist. Ich habe den gebräuchlichen Ausdruck »Tierornamentik« beibehalten, weil es unmöglich ist, für diese nicht mehr mathematisch benennbaren Formen eine der Strich-, Kreis- oder Spiralornamentik entsprechende Bezeichnung zu finden. Im Grunde genommen aber handelt es sich hier ebensowenig um ein »Tier«-Ornament, wie in der Stein- und Bronzezeit um ein Kristall- beziehungsweise ein Pflanzenornament, und es kann nur zu einer Begriffsverwirrung führen, wenn Sophus Müller einen Gegensatz zwischen dieser »Tierornamentik« und der »Linearornamentik« der — zusammengefaßten — Stein- und Bronzealter konstruiert oder sogar an eine gesetzmäßige, im Norden erst durch das einsetzende Mittelalter verwirk-

lichte, Entwicklung von Linear-, Tier-, Blattornamentik glaubt. Blattformen hatten im Norden nichts zu suchen, weil sie als solche immer Nachahmung sind. Allerdings kennt die nordische Kunst eine Periode mit pflanzlichen Formen, diese fällt aber, wie wir feststellten, in die Bronzezeit. Schon das ausgehende Bronzealter zeigte aber bei seiner Neigung, die Eigenbeweglichkeit des gebogenen Linienornaments bis zum Äußersten zu steigern, den Übergang zu animalischen Formen.

Überflüssig zu betonen, daß das heftig bewegte Ornament der germanischen Eisenzeit nichts mehr mit den verhältnismäßig bescheidenen tektonischen Ansprüchen des Trägers zu tun hat. Um so interessanter ist es, zu sehen, wie es dieser Kunst gelingt, doch wieder das willkürliche Leben zu bändigen und wie durch ein höheres Gesetz, das trotz allem eine Einheit in der wirbelnden Vielheit durchsetzt, zu beherrschen. Das kann nun natürlich nicht mehr geschehen durch eine trockene Wiederholung identischer Elemente wie in der neolithischen Kunst, noch auch durch die gleichmäßige Wiederkehr der aus sich selber hervorgehenden Formen der Bronzezeit. Dagegen verwendet die Tierornamentik an erster Stelle die Symmetrie, die ihr gestattet, auch die willkürlichsten Liniensysteme durch das exakte Spiegelbild in einer höheren Einheit aufzuheben und zusammenzufassen. Gerade in dieser Beherrschung des scheinbar Unbeherrschten liegt wohl der große Reiz dieser Ornamentik. Ungleich verwickelter zeigt sich die neue Ordnung an den runden oder viereckigen Schmuckplatten beziehungsweise Fibeln, wo 2—4 Tiergestalten ineinander verschränkt und um einen Mittelpunkt angeordnet werden, so, daß die in scharfem Winkel vorspringenden Köpfe oder Gliedmaßen den Eindruck einer endlos drehenden Bewegung, eines Wirbels, hervorrufen (Abbildung 11). So verwickelt diese ineinander verschlungenen Körper auf den ersten Anblick aussehen, können wir doch eine einfache Grundform entdecken, die bei näherem Zusehen immer wieder festzustellen ist und denn auch wiederholt in streng geometrischer Gestalt auftritt: die Svastika. Sehen wir nun ab von der symbolisch-religiösen Bedeutung, die uns hier nicht beschäftigen darf, so glaube ich, daß, wenn schon überhaupt die Rede sein kann von einer geometrischen Formel, einer graphischen Darstellung des tierischen Lebens, wir diese in der Svastika, dem Hakenkreuz, annehmen dürfen. Ich denke dabei weniger an die rastlose Bewegung, welche diese Figur vorspiegelt, als an ihre beiden elementaren Eigenschaften: die Organisation mit Beziehung auf eine Zentrale — das Herz — und, mit dem scharfen Umbruch der Haken, die relative Selbständigkeit und besonders die Eigenbeweglichkeit der Teile, die sie als Glieder

mit Gelenken kennzeichnet. Ich darf hier nicht zu lange bei dieser, eher naturästhetischen Frage verweilen, möchte aber doch darauf hinweisen, daß die für das Tier so bezeichnende Beweglichkeit, die Fähigkeit des freien Platzwechsels, nur infolge einer Eigenbeweglichkeit seiner Teile ermöglicht wird, und daß damit die plötzliche Umbiegung, d. h. Richtungsänderung, im Gelenk aufs engste zusammenhängt. Es ist daher durchaus kein Zufall, daß die griechische Kunst bewußt diesen Charakter von Gliedmaßen mit Gelenken in der Svastika hervorhebt, indem sie ihr die Gestalt einer laufenden menschlichen Figur mit gekrümmten Beinen (Knielauf) und gebogenen Armen verleiht oder die Triskele nur aus drei gekrümmten Beinen zusammenstellt. Wir können nicht so weit gehen, zu sagen, daß das Hakenkreuz die Grundform der dritten Periode der nordischen Kunst ist, wie die gerade Linie die der ersten, der Kreis die der zweiten Periode. Aber wohl scheint mir diese, allen vielgestaltigen Wirbelformen dieser Zeit zugrunde liegende Figur, eine graphische Darstellung des tierischen Lebens, das die gesamte Kunst der germanischen Eisenzeit beherrscht.

Die dritte Phase der Tierornamentik beschränkt sich auf nordgermanisches Gebiet. Es scheint, daß nur hier, besonders in Skandinavien, genügend Kraft und Selbständigkeit übrig war, um die letzten Entwicklungsmöglichkeiten zu verwirklichen. Bei den Südgermanen geht die Bindung des Tierornaments weiter, es wird zum Band- d. h. Riemselornament. Das wilde Bewegen wird gebändigt, der Fluß des germanischen Barbarentums kanalisiert.

Im Gegensatz dazu schreitet der Norden weiter auf dem Weg zur willkürlichen Entfaltung des Linienornaments. Bezeichnend ist dabei, daß die Tiergestalt wieder zurücktritt, die Köpfe schrumpfen ein und die Krallen wachsen so sehr aus, daß sie als solche kaum mehr erkennbar sind. Sogar das schwache organische Band, das noch in den frei entworfenen phantastischen Tiergestalten der zweiten Phase vorhanden war, scheint als eine Fessel empfunden zu werden. Dazu wird der fast pathologische, leidende Charakter noch gesteigert durch ein wiederholtes und unvermitteltes Anschwellen der Bandkörper zu kleinen schildförmigen Flächen und wieder Zusammenziehen zu dünnen Linien. Die Traumtiere der zweiten Phase werden zu einer Beklemmung, einem Albdrücken, und nur solchen nicht mehr greifbaren oder begreifbaren Traumgestalten ist dieses Ornament, das faktisch kein Tierornament mehr ist, vergleichbar. Hier begegnet nun wiederholt die Erscheinung, daß alle Symmetrie, natürlich auch die Wiederholung identischer Elemente, ausgeschaltet wird; die Einheit beruht nur noch auf dem gegenseitigen Ausgleich der verschiedenen entgegengesetzten Bewegungsakzente und dem gleichen, man kann wohl sagen deka-

denten, Charakter in den verschiedenen Teilen. Es ist nicht mehr das dramatische, stark beherrschte Barock der zweiten Phase, sondern ein rokokomäßiges Sichgehenlassen in diesen anspruchsvollen Linien, die sich lieber leise verschlingen, als daß sie aufeinanderprallen (Abbildung 12). Bezeichnend ist, daß diese keiner Regel mehr gehorchenden Formen nun oft nicht mehr frei den Körper des Trägers bedecken dürfen oder können. Sie werden in umrahmten Fächern untergebracht, sozusagen eingesperrt in Käfigen, wo sie tun dürfen was sie nicht lassen können. Es gibt kolossale Fibeln (Gothland), deren Flächen ganz in solche Fächerchen aufgeteilt sind, jedes mit seinem eigensinnigen Formengewirr.

Hiermit haben wir den Endpunkt der als ein organisches Ganze zusammenhängenden Kunstentwicklung des nordischen Altertums erreicht. Man bekommt den Eindruck, daß die letzte Ausdrucksmöglichkeit, deren die Sprache der abstrakten Form fähig ist, erreicht und erschöpft worden war. Mit der Wikingerzeit des 9., 10. Jahrhunderts findet eine neue Einströmung von naturalistischen Formen besonders aus der irischen und karolingischen Kunst statt. Dann setzt die Herrschaft des Mittelalters mit seinen völlig anders gearteten Kunstzielen — Baukunst und bildender Kunst — ein.

Wir müssen die Kunst des nordischen Altertums als Ornament bezeichnen, aber es ist nicht genug zu betonen, daß umgekehrt das Ornament hier Kunst im höchsten Sinne des Wortes ist, d. h. daß das Ornament hier eine ganz andere Bedeutung besitzt als in den historischen Kunstepochen, wo es zu der untergeordneten Bedeutung der bloßen »Verzierung« an oder neben den Werken der eigentlichen Kunst degradiert wird. In der Kunst des nordischen Altertums ist das Ornament das, was später die bildende Kunst ist: das beste, was sie zu sagen hatte, wurde in diesen abstrakten Formen mitgeteilt. Um zu einem tieferen Verständnis für diese Kunst zu gelangen, tun wir deswegen gut, sie von dem Odium, das der Bezeichnung »Ornament« anhaftet, zu befreien und sie, bei ihrer grundsätzlichen Verneinung der Naturbeziehungen, als die Kunst der abstrakten oder auch der absoluten Form zu sehen. Die Geschichte der Kunst des nordischen Altertums ist die Geschichte der Entwicklung der absoluten Form.

Dieser Entwicklungsprozeß zerfällt deutlich in drei Perioden, die ziemlich genau der bekannten und hier übernommenen Einteilung in Stein-, Bronze- und Eisenzeit entsprechen, ohne daß dabei dieser, übrigens nicht ganz unangreifbaren Unterscheidung auf Grund des Materialunterschieds — der Schmuck der Eisenzeit ist in Bronze oder Edelmetall —, eine mehr als untergeordnete Bedeutung beizumessen

wäre. Doch waltet auch hier eine bemerkenswerte Gesetzmäßigkeit: das Material der neolithischen Tongefäße hat, besonders im Norden, nur Nutzwert, das Ornament ist in dieses Material eingeritzt, die weiße Füllung hebt es nur hervor; auch in der Bronzezeit sind Nutz- und Schmuckmaterial noch identisch, aber dieses Material, die Bronze, hat an und für sich Schmuck-, auch Geldwert, eine Bronzefibel ist mitsamt dem technischen Apparat ein Schmuckgegenstand; in der Eisenzeit findet eine klar erkennbare Trennung zwischen Schmuck- und Nutzmaterial statt, der eiserne Mechanismus der germanischen Fibel z. B. wird unter der bronzenen, silbernen, versilberten oder vergoldeten schmückenden Platte angelötet. In diesem Zusammenhang sind die verschiedenartigen neuen Techniken zu erwähnen, die für die Zeit der Völkerwanderung so bezeichnend sind: das Versilbern und Vergolden, das Niello und die Silbertauschierung, das Zellenemail und die Verwendung von Glaspasten und Almandineinlagen usw. In all diesen Techniken, die zwar nur teilweise den engeren Kreis der nordischen Kunstentwicklung berühren, bekundet sich die entschiedene künstlerische Absage an den nützlichen Träger und dessen natürliche Beschaffenheit durch das Heranziehen eines fremden, kostbaren Bekleidungsmaterials. Das künstlerische Material der Eisenzeit ist nicht das Eisen.

In jeder der drei genannten Perioden sind bestimmte Einflüsse aus der bildenden Kunst der südlichen Kulturen nachzuweisen, jedoch wirken diese immer bloß als eine Anregung zum Zustandekommen selbständiger, nur den eigenen Entwicklungsgesetzen gehorchender, höherer Formenreihen. Zwischen diese polar entgegengesetzten Kunstwelten des Nordens und des Südens schiebt sich immer eine Ausgleichs- und Abbauzone mit eigentümlichen Bastardformen: die Spiralmäanderkeramik der mitteleuropäischen Neolithik, die Hallstattgruppen während des späten nordischen Bronzealters, schließlich die südgermanische Kunst der Völkerwanderungszeit.

Innerhalb dieser drei Perioden der nordischen Entwicklung selber sind immer Entwicklungsphasen zu unterscheiden in dem Sinn, daß die späteren Phasen ein quantitatives Wachstum der in der ersten Phase neu erworbenen Grundformen aufweisen und zugleich eine qualitative Veränderung, die sich in einer zunehmenden Differenzierung und Selbstentfaltung der Teile äußert. In der ersten Periode — Steinzeit — ist dieser Wachstumsprozeß naturgemäß in erster Linie eine Befreiung des Ornaments selber von seinem Träger, der Kunstform von der Natur-(Nutz-)form. In den späteren Perioden ist zwar auch die zunehmende Emanzipation deutlich erkennbar, diese tritt jedoch an Bedeutung zurück hinter der morphologischen Verwandlung der Kunst-

form selber. Diese erinnert in der zweiten Periode — Bronzezeit — auffallend an das vegetabile Wachstum; in der dritten Periode — germanische Eisenzeit — führt eine gesteigerte willkürliche Bewegung erst zu phantastischen Tiergestalten und geht schließlich über jede organische Bindung hinaus.

Eines der wichtigsten Ergebnisse unserer Untersuchung sehe ich in der Feststellung des Verhältnisses der drei prähistorischen Entwicklungsperioden als kristallinisch-vegetabilisch-animalisch. Die letzte Erklärung dieser spontan zustandegekommenen Übereinstimmung mit der Entwicklung der Form in den drei Naturreichen mag das Werk der philosophischen Spekulation sein. Ich bekomme den Eindruck, daß wir eine Entwicklung der absoluten Form annehmen müssen, welche feststehenden immanenten Gesetzen unterliegt, die sich sowohl in der Natur wie in der Kunst, wo diese rein abstrakte Formen gestaltet, Geltung verschaffen.

Es wäre eine dankbare und verführerische Aufgabe, die hier zum Vorschein tretende gemeinsame Grenze zwischen der Natur- und Kunstästhetik näher zu verfolgen und die Ergebnisse beider einer wechselseitigen Kontrolle zu unterwerfen. Ich hoffe das an anderer Stelle durchzuführen, kann hier aber nicht umhin, auf die überraschende Tatsache hinzuweisen, daß der gesamte hier skizzierte Entwicklungsgang in den Hauptzügen schon bei einem Denker zu finden ist, der von der Entwicklung der nordischen Kunstformen noch keine Ahnung haben konnte, ich meine Swedenborg. Schon Swedenborg weiß in seinem *Regnum animale* (1744) über eine Entwicklung der absoluten Form zu berichten, die von der geraden oder winklig gebrochenen Linie ausgeht, über den Kreis und die Spirale zu »Wirbelformen« gelangt, um sich schließlich zu Formen zu erheben, die außerhalb unseres Gebietes und offenbar in die historische Kunstentwicklung fallen. All diese Formen sind aber als Leitmotive der von uns behandelten Perioden in der Tat vorhanden, und zwar viel deutlicher erkennbar als in der Natur, die doch wahrscheinlich den »Magiker des Nordens« zu seinen seltenen Gedanken angeregt haben muß.

Kehren wir zur Kunst zurück, so möchte ich noch bemerken, daß die beobachtete Entwicklung zum Teil als eine stätige Veränderung, als Evolution, auftritt, zum Teil auch als ein plötzlicher und radikaler Umschlag gegen das zuvor Erreichte. Ersteres, die Evolution, ist im besonderen innerhalb des Verlaufes der verschiedenen Perioden selber zu beobachten, dann auch, sei es auch weniger ausgesprochen, beim Übergang von der zweiten zur dritten Periode, mögen beide auch infolge äußerer Einflüsse durch eine jahrhundertelange Unterbrechung der Entwicklung voneinander getrennt sein. Das deutlichste Symptom

einer revolutionären Neuorientierung dagegen gibt der Übergang von der Steinzeit mit ihrer kristallinen, geradlinigen Ornamentik zur Bronzezeit mit ihren krummlinigen Formen, die dann, von dem Kreise ausgehend, die formale Grundlage des gesamten organischen Wachstumsprozesses enthalten. Auch hier ist die Analogie mit der natürlichen Entwicklung auffallend.

Für die Kunstwissenschaft ist die Feststellung einer solchen Spaltung in drei Perioden, von denen die beiden letzten eng zusammenhängen, wichtig, weil sie die gleiche Erscheinung für die historischen Kunstepochen festgestellt hat (romanischer Stil, Früh-, Spätgotik; Renaissance, Barock, Rokoko). Mehr noch: die scharf kritische Analyse der Stilmerkmale ist für die geschichtliche Kunstentwicklung zu einer exakten Formulierung der Gegensätze zwischen den verschiedenen Stilphasen gelangt. Vergleichen wir nun diese Resultate mit der oben dargestellten Entwicklung der ältesten nordischen Kunst, so zeigt sich eine so schlagende Übereinstimmung, daß wir die gleiche Formulierung fast wörtlich übernehmen können, ja, daß wir das Gefühl bekommen, daß hier, in der prähistorischen Ornamentik, die Grundlagen der mittelalterlichen und neueren Kunstentwicklung schon in einem einfachen Schema vorgezeichnet werden[1]). Daß den prähistorischen Kunstformen dieser eminent propädeutische Wert für die Kunstwissenschaft zukommt, braucht nicht zu verwundern. Wie die Biologie schon längst die niedrigsten Formen des natürlichen Lebens untersucht, in der Erkenntnis, daß sie gerade dort am ehesten Aufschluß über die Grundfragen erhalten kann, die das natürliche Leben betreffen, so wird auch die Kunstwissenschaft, in dem Maße, wie sie ihren pragmatischen Charakter verliert und das Wissen von den Künstlern und den Kunstwerken sich zum Wissen von den Kunstformen gestaltet, sich mehr und mehr diesen unscheinbaren Strichen und Schnörkeln als den niedrigsten Formen des geistigen Lebens zuwenden müssen, um zu verstehen, was in den höheren, viel verwickelteren und gewiß auch viel »schöneren« Erscheinungen der späteren Kunst eigentlich geschieht.

Leider muß ich mir im Rahmen dieser vorläufigen Darstellung die systematische Behandlung versagen, deren dieses wichtige Problem

[1]) Und zwar bezieht sich das auf das Verhältnis sowohl der Phasen innerhalb der drei Perioden, als der Perioden unter sich. Die Aufgabe müßte also sein, den von der modernen Kunstwissenschaft aufgedeckten Stilkriterien (Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst) sowohl innerhalb der Stein-, der Bronze- und der Eisenzeit als in dem Verhältnis dieser drei Entwicklungsperioden des nordischen Altertums selber zu verfolgen.

bedarf, um vollauf gewürdigt werden zu können. Es sei nur darauf hingewiesen, daß bekanntlich die innere Verwandtschaft der germanischen Tierornamentik mit den Stilphasen der Gotik und des Barocks schon früher empfunden worden ist und sogar dazu geführt hat, dieses Tierornament als eine latente »Gotik« hinzustellen [1]. Diese, durch rassenpsychologische Erwägungen etwas beeinträchtigten Anschauungen werden aber meiner Ansicht nach leicht zu falschen Schlüssen führen, solange diese Tierornamentik nicht selber, ebenso wie die Gotik und das Barock, als das letzte Stadium eines Entwicklungsprozesses erkannt wird, das weit in das prähistorische Altertum zurückführt, d. h. in eine Kunstepoche, die von der Kunstwissenschaft noch immer keines Blickes würdig gefunden wird.

Zum Schluß noch folgendes. Es ist eine ebenso schwierige und gefährliche wie dankbare und bedeutsame Aufgabe, aus den Kunstformen auf das geistige Leben zu schließen, dessen Spiegel sie sind. Zwar ist es leicht, den eigentümlichen Charakter, der dem Beschauer in einem Kunstwerk beziehungsweise in einer bestimmten Stilform entgegentritt, auch für den Schöpfer in Anspruch zu nehmen, und bis zu einem gewissen Grade wird das auch berechtigt sein, obwohl wir auf Grund solcher mehr oder weniger persönlichen Eindrücke nie zu exakten, objektiv feststehenden Ergebnissen gelangen werden. So vermögen wir uns zu denken, daß die leidenschaftlichen, zügellosen, rastlos immer neue Konflikte suchenden Formen der germanischen Völkerwanderungszeit in der Tat der angemessene Ausdruck für den Geist der germanischen Heldenzeit sind, mit ihrer höchsten Verehrung der Kraft um der Kraft willen, des Kampfes um des Kampfes willen, und ich bin überzeugt, daß wir angesichts der früheren Stilperioden annehmen dürfen, daß dieser Geist keineswegs für das gesamte nordische Altertum bezeichnend sein kann. Parallelen zum späten Mittelalter z. B. liegen da nahe. Es scheint mir aber, daß wir an der Hand der gegebenen kritischen Betrachtung des Ornaments auf ganz anderen Wegen zu genaueren und bedeutsameren Schlüssen gelangen können. Ich gebe, nur um den hier gemeinten Gedankengang zu skizzieren, ein Beispiel.

Als das religiöse Korrelat zur Darstellung der in dem nützlichen, d. h. natürlich gegebenen Gegenstand liegenden und unlösbar mit diesem verbundenen Kräfte — in der Steinzeit — betrachte ich die kultische Verehrung der natürlich gegebenen Objekte selber, d. h. des Steines, des Baumes, des Tieres, aber dann auch der von dem Menschen angefertigten Geräte: des Schwertes, des Speers, der Axt, des

[1] Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik.

Tongefäßes usw. Allgemeiner gesagt: es ist eine Naturreligion, ein Kultus der in der Natur gelegenen Kräfte, jedoch nicht als Abstraktion und noch viel weniger von neuem personifiziert in anthropomorphen Gestalten, sondern vor den konkreten, beseelt gedachten Gegenständen. Erst später wird von dem sinnlich Gegebenen abstrahiert, das schließlich nur noch zum Attribut, zum Symbol wird einer mehr oder weniger menschlich gedachten Gottheit, die ihrerseits die Personifikation eines abstrakten Begriffes darstellt [1]).

Ich glaube nun erstens, daß die prinzipielle Abneigung des nordischen Altertums gegen alle bildkünstlerischen Bestrebungen ein sicheres Zeichen ist, daß man, im Gegensatz zum Süden, hier nie zu dieser menschlich gedachten Abstraktion der Naturkräfte übergegangen ist, mit anderen Worten, daß die bekannten Göttergestalten der höheren germanischen Mythologie ein Produkt aus sehr später Zeit sein müssen und höchst wahrscheinlich aus dem Süden übernommen und den nordischen Verhältnissen angepaßt worden sind. Zum gleichen Ergebnis gelangen auf ganz anderen Wegen der Philologe Sophus Bugge und auch Salin, der diesen Götterimport mit der Übernahme der südlichen Tiergestalten in Zusammenhang bringt und mit der der Schrift, d. h. mit dem Entstehen der Runen.

Anderseits scheint mir, daß allerdings auch im Norden bei der religiösen Verehrung eine Abstraktion vom konkreten Gegenstand stattgefunden haben muß, und zwar, streng bei unserer ornamentalen Analyse bleibend, auf Grund der ästhetischen Abstraktion vom Gegenstande, die wir mit dem Beginn des Bronzealters feststellen konnten. Es waren da nicht mehr die in dem natürlich gegebenen Gegenstand selber schlummernden Kräfte, die das Interesse erregten und eine künstlerische Interpretation fanden — es entfaltete sich ein selbständiges Leben in Formen, die, unabhängig vom Gegenstand, ihn freiwillig umspielten. Ich sehe aber die Revolution in den religiösen Anschauungen, die sich während der Bronzezeit durchsetzt und in dem Auftreten der Leichenverbrennung statt der Leichenbestattung ihren Ausdruck findet, als das religiös-geistige Korrelat zu dieser Wandlung der künstlerischen Anschauung: auch hier offenbart sich die Überzeugung, daß die Quelle der geistigen Kräfte nicht mehr identisch und nicht mehr unlösbar verknüpft ist mit dem natürlich gegebenen Körper. Die Emanzipation des Ornaments als

[1]) Belege dafür, daß auch bei den Naturvölkern die unmittelbar gegebene Naturkraft bzw. der konkrete Gegenstand und nicht ein ungreifbares Abstraktum Ausgangspunkt der religiösen Entwicklung ist, in dem ausgezeichneten Werkchen von K. Th. Preuß, Die geistige Kultur der Naturvölker. Aus Natur- und Geisteswelt S. 16, 26 ff., 47 ff. usw.

geistige Form vom natürlichen Körper des Trägers bedeutet den Glauben an die Selbständigkeit des Geistes in Beziehung zum Körper, den Glauben an die Selbständigkeit der Seele.

Erklärung der Tafeln I—III.

1. Krug aus einer »kleinen Stube«, Dänemark. Frühe Megalithkeramik, erste Phase der geradlinigen Ornamentik. Die schon durch die Form gegebene klare Gliederung des Gefäßes in dem eigentlichen Behälter (Bauch), Schultern und Hals wird durch das Ornament nochmals hervorgehoben. Von dem Knick zwischen Hals und Schultern strahlen die Schulterlinien aus bis zur Stelle, wo der Gefäßbauch seine größte, durch einen Gürtel aus kleinen Dreiecken markierte Ausweitung erreicht. Abbildung nach S. Müller, Nord. Altert., Abbildung 36, Höhe 22 cm.
2. Schale aus Osnabrück. Entwickelte Megalithkeramik, zweite Phase der geradlinigen Ornamentik. Trotz des Fehlens einer Gliederung der Gefäßwand unterscheidet das Ornament doch einen unteren, fassenden, und einen oberen Randteil, durch eine wagrechte, die Griffwarzen verbindende Linie von einander getrennt. Divergierende »Wandlinien«bündel am Bauch; der Rand wird von neuem gegliedert in einen breiteren, gemusterten Streifen und einen dreifachen Saum. Abbildung nach Kossinna, Die deutsche Vorgeschichte, Abbildung 11, Randbreite zirka 22 cm.
3. Krug aus Weddegast. Bernburger Keramik, dritte Phase der geradlinigen Ornamentik. Das Ornament ist nicht mehr dienend, noch begleitend, sondern herrschend. Die wagrechten Linien auf Hals und Schultern besitzen keine struktiv-symbolische Bedeutung mehr, sie bilden ein zusammenhängendes Kleid. In diesem neuen Grunde wird das charakteristisch spätneolithische Zickzackmuster ausgespart, der nackte, ursprüngliche Grund erscheint hier also als Muster. Abbildung nach Kossinna, a. a. O., Abbildung 41. Höhe 22 cm.
4. Kreise und Spiralen als Grundelemente der Bronzezeitornamentik, Keimzellen der organischen Form der Bronzezeit. Abbildung nach S. Müller, a. a. O., Abbildung 161, 162.
5. Brustplatte aus Langstrup, Seeland. Die ein- und ausrollenden Spiralen machen den Eindruck isolierter, gemusterter Kreise. Abbildung nach Kossinna, Abbildung 164, Durchschnitt 30 cm.
6. Formen aus der zweiten Phase der krummlinigen Ornamentik. Bandformung, durchgehende Bewegung, keine Reihen isolierter Elemente, sondern Wellen oder Ranken mit regelmäßiger, freier Wiederholung gleicher Teile oder Organe. Unten links: Lippenblumenähnliche freie Endungen. Abbildung nach S. Müller, Abbildung 214—219.
7. Rasiermesser aus der späten Bronzezeit. Die selbständigen Drachenfiguren berücksichtigen kaum noch die Form des Trägers. Abbildung nach S. Müller, Abbildung 220, Länge 10,5 cm.
8. Germanische Bügelnadel aus Seeland (Silber). Die fremden Tiere haben sich auf die Ränder der Fußplatte niedergelassen, die starke Betonung der Konturen führt schon den Zerfall der Körper herbei. Die Spiralhäkchen auf Bügel und Kopfplatte sind Derivate vom antiken Akanthusblattwerk. Abbildung nach Salin, Die altgerm. Tierorn., Abbildung 134, Länge 16 cm.

9. Kopf- und Fußplatte einer silbernen Bügelnadel aus Finnland. Die Tiere sind absorbiert und verdaut. Völlige Zerlegung in isolierte Teile, die das Baumaterial für die Form der zweiten Phase abgeben. Abbildung nach Salin, Abbildung 527, Breite der Kopfplatte 8,5 cm.
10. Knopf eines Schwertgriffes, Uppland. Zweite Phase der Tierornamentik. Bandformung, durchgehende Linien, willkürliche, plötzlich veränderliche Bewegung. Die Einheit beruht ausschließlich auf Symmetrie. Abbildung nach Salin, Abbildung 588, Breite zirka 5,5 cm.
11. Germanische Wirbelformen aus Gothland (Bronze). Deutlich ist die Svastika als Grundfigur zu erkennen. Abbildung nach Salin, Abbildung 596 ff., Durchschnitt 4 cm.
12. Zierformen von einer Bügelnadel aus Uppland. Dritte Phase der Tierornamentik. Der animalische Charakter verschwindet, zunehmende Willkür, Aufhebung der Symmetrie. Abbildung nach Salin, Abbildung 622, Höhe 5 cm.

Bemerkungen.

Hugo Goldschmidt.

Von

Johannes Wolf.

Am 26. Dezember 1920 starb Hugo Goldschmidt. Mit ihm ist einer der fleißigsten musikwissenschaftlichen Arbeiter dahingegangen. Am 19. September 1859 zu Breslau geboren, Jurist von Hause aus, kam er über den Sängerberuf zur Wissenschaft. Ihn trieb es, die im Unterrichte Stockhausens gewonnenen Kenntnisse historisch zu vertiefen. Wenn er auch nicht verkannte, daß in den kirchlichen Gesangschulen seit alters her die solistische Ausbildung eine reiche Blüte erlebte, die in fein geschwungenen, tonreichen Melodien des gregorianischen Gesanges ihren Ausdruck fand, so setzte seine Forschung bewußt und mit einem gewissen Recht doch erst in der Zeit der Spätrenaissance ein, die in ihren monodischen Formen den künstlerischen Einzelgesang forderte und seine schulmäßige Pflege zur Voraussetzung hatte. Eine erste Frucht seiner Studien, die unter den Augen Emil Bohns heranreifte, war »Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart«[1]), ein Werk, das für seine Zeit volle Anerkennung verdient und auf tüchtiger Quellenkenntnis aufgebaut ist.

Seine weiteren Studien führten Goldschmidt nach Berlin, wo er als einer der Leiter des Klindworthschen Konservatoriums auf das Musikleben Einfluß gewann, Gesangunterricht erteilte und auch durch historische Konzerte für die Wiederbelebung älterer Musik eintrat. Er war einer der ersten, der hier die reiche und dankbare Madrigalliteratur des 16. Jahrhunderts zu neuem Leben zu erwecken suchte. Sein Hauptstreben galt aber der Musikgeschichte, betrachtet unter dem Gesichtswinkel der Gesangspädagogik. Mit aller Eindringlichkeit suchte er den Geist des 17. Jahrhunderts, in dem für die virtuose Gesangstechnik der Grund gelegt wurde, zu erfassen. Bald beschäftigten ihn Spezialstudien über das Orchester[2]), bald solche über das Formenmaterial[3]). Die bisher arg vernachlässigte römische Oper wurde von ihm in ihrem Gegensatz zu der der Florentiner und Venetianer klar erkannt und in einem besonderen Buche »Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert«[4]) behandelt. Aber auch der Venetianer Oper, die in Monteverdi einen der glänzendsten Vertreter fand, kamen seine Forschungen zugute. Er erwies den »Ritorno d'Ulisse«[5]) als ein bedeutendes Werk Monteverdis und legte im 2. Band

[1]) Breslau, Schlesische Buchdruckerei 1890.

[2]) »Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert« (Sammelbände der IMG II [1900] Seite 16 ff.).

[3]) »Zur Geschichte der Arie- und Sinfonieformen« (Monatshefte für Musikgeschichte 33).

[4]) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1901.

[5]) Claudio Monteverdis Oper: »Il ritorno d'Ulisse in patria« (Sammelbände der IMG IX, 570 ff.).

seiner »Studien«[1]) die von Hermann Kretzschmar als wertvollste Schöpfung Monteverdis hingestellte »Incoronazione di Poppea« in Neudruck vor. Schließlich trug er auch zur Klärung der Neapolitaner Oper bei: »Francesco Provenzales Bedeutung als Dramatiker« wurde von ihm festgelegt und dieser als Richtung gebendes Haupt der neapolitanischen Schule vor Alessandro Scarlatti charakterisiert[2]). Die Geschichte lehrte ihn weiter, wie der Sänger nicht nur seine Vorlage wiedergab, sondern ihr gegenüber sich auch schaffend betätigte, welche Macht der Gestaltung ihm das Verzierungswesen, die gorgia in die Hand legte. Ein neues Werk wuchs aus seinen hierauf gerichteten Untersuchungen heraus, die »Lehre von der vokalen Ornamentik«[3]). Mit bewunderungswürdigem Fleiße und feinem Stilempfinden folgte er den gesanglichen Absichten der einzelnen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts bis Gluck hin und legte ihr Verzierungswesen klar. Schritt für Schritt bahnte er sich den Weg zum vollen Verständnis der vergangenen Kunstpraxis. Alte Erkenntnis für die heutige Praxis nutzbar, verschüttete Wege zur Kunstübung wieder gangbar zu machen, das war das Ziel seines Strebens. Die Historie war ihm Mittel zum Zweck, selbst in Aufsätzen, mit denen er unmittelbar in die heutige Praxis eingriff, wie »Sprachgesang und Vokalise«[4]) oder »Die ausgleichende Regelung der deutschen Bühnensprache«[5]). Ein Mann von seiner theoretischen und geschichtlichen Kenntnis des Gesanges, von seiner praktischen Lehrerfahrung fühlte sich mit Recht berufen, ein »Handbuch der Gesangspädagogik«[6]) zu schreiben. Leider blieb das Werk unvollendet, nur der erste Teil erschien.

Das letzte Jahrzehnt seines Lebens war ein steter Kampf mit seinem gebrechlichen Körper; jede neue wissenschaftliche Leistung mußte diesem mühselig abgerungen werden. Und trotzdem war Goldschmidt bis zum Ende rastlos tätig. Dramatische Werke des Neapolitaners Traetta brachte er in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern[7]) zum Druck. Vor allem aber fesselte ihn die Musikästhetik, die er schon in früheren Arbeiten gestreift hatte. Kleinere Studien, wie »W. Heinse als Musikästhetiker«[8]) und »Reform der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zur musikalischen Ästhetik«[9]) sowie »Die konkret-idealistische Musikauffassung im 18. Jahrhundert«[10]) bildeten den Auftakt zu seiner 1915 erschienenen umfassenden »Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen«[11]), welche einen klaren Einblick in den Wandel der musikästhetischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts gewährt und das Kunstschaffen mit dem Kunstgenießen in Beziehung setzt. Wieder schon beschäftigten ihn neue Probleme, ein Werk entstand »Die Ästhetik des Sebastian Bachschen Kunstschaffens, eine Absage an die französische Schule«. Schon waren einzelne Teile wie »Tonsymbolik«[12]), »Die Mehrstimmigkeit

---

[1]) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1904.
[2]) Sammelbände der IMG. VII, 608 ff.
[3]) Charlottenburg, Paul Lehsten 1907.
[4]) Blätter für Hausmusik und kirchliche Kunst 5, 1.
[5]) Allgemeine Musikzeitung 15.
[6]) 1. Auflage 1896, 2.
[7]) Jahrgang XIV, 1 (1913) und XVII, 2 (1916).
[8]) Leipzig, Max Hesse 1901 Seite 10 ff.
[9]) 3. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Bericht, (Wien, Leipzig 1909) Seite 196 ff.
[10]) In dieser Zeitschrift erschienen.
[11]) Zürich und Leipzig, Rascher und Co.
[12]) In dieser Zeitschrift erschienen.

der charakterisierenden Themen in S. Bachs Kirchenmusik«[1]) und »Die Anführung von Kirchenmelodien in den Mittelteilen der J. S. Bachschen Kantaten«[2]) in Zeitschriften erschienen, als der Tod seinem rührigen Schaffen Halt gebot. Ein großes Wollen und ein ehrliches Können fanden damit ihren Abschluß. Ehre einem solchen Arbeiter, der seinen Beruf so hoch erfaßt und trotz körperlichen Leidens so treu erfüllt, wie Hugo Goldschmidt! Seine Fachgenossen werden ihn nicht vergessen.

Über das System der Künste.

Von

J. J. de Urries y Azara.

Benedetto Croce hält jede Teilung der Kunst für nutzlos und eine daraus abzuleitende besondere Theorie der verschiedenen Künste für unmöglich: man könne nur von Kunst im allgemeinen sprechen, nicht von einer ästhetischen Theorie jeder einzelnen Kunst (unbeschadet ihrer verschiedenen Technik). In Wahrheit sondern sich die Künste nicht nur durch ihre Ausdrucksmittel. Die Konzeption von Raffaels »Brand des Borgo« ist eine ganz andere als diejenige, die ein Dichter für denselben Gegenstand haben kann: eben eine malerische. Wenn man mit Croce glauben soll, daß derselbe ästhetische Sachverhalt sich erst beim Übergang zur Ausführung differenziert, so muß man ein inneres Bild voraussetzen, das weder optisch noch akustisch oder auch beides zugleich ist.

Im Gegensatz zu Croce erklärt Volkelt eine Gliederung der Kunst für notwendig. Er will sie aber nur auf die Psychologie des künstlerischen Schaffens gründen und verwirft die anderen Einteilungen als abstrakt. Indessen, Abstraktionen lassen sich nicht vermeiden. Sie brauchen ja nicht so seltsam zu sein wie die des Italieners Fausto Squillace, der Baukunst, Bildhauerei und — Sport als Künste der Berührung zusammenfaßt, weil ihre Gegenstände tastbare Gestalt besitzen; ebensogut könnte man die Malerei als Kunst des Geruchsinnes bezeichnen, weil Ölfarben und Firnis riechen. Es gibt doch Klassifikationen von Rang, an die unser Versuch sich anschließen soll. Grundlegend ist Lessings Unterscheidung der Raum- und Zeitkünste. An sie knüpft Schasler an (wenn wir Kant, Hegel, Vischer übergehen dürfen, da ihre Systeme den Lesern dieser Zeitschrift bekannt sind) und erweitert sie durch Einbeziehung der Musik: Baukunst, Bildhauerei, Malerei — Musik, Gebärdenkunst, Poesie. Man hat dagegen eingewendet, daß doch auch der Dichter unserer Einbildungskraft Räumliches darzustellen vermag und daß der bildende Künstler den Eindruck der Bewegung hervorrufen kann. Aber was tatsächlich aufgenommen wird, ist und bleibt in dem einen Fall Räumliches, in dem anderen Fall Zeitliches: wenn wir gleichzeitig alle Töne einer Beethovenschen Sonate hörten, so wäre das keine Musik, und wenn wir alle Farbenschattierungen eines Rubensschen Gemäldes hintereinander an unserem Auge vorübergleiten ließen, so wäre das kein Bild. Hiermit ist eine notwendige Aufeinanderfolge bei Bildbetrachtungen nicht ausgeschlossen, auch nicht das γεγονός in der Musik, das Aristoxenos entdeckt und Riemann uns in die Erinnerung gerufen hat. Ebensowenig ist eine Verbindung der beiden Gruppen ausgeschlossen. Tatsächlich liegt sie im Tanze vor, die Mila eine »zugleich ko-

---

[1]) Festschrift Hermann Kretzschmar (Leipzig, C. F. Peters 1918) Seite 37 ff.

[2]) Zeitschrift für Musikwissenschaft II (1920) Seite 392 ff.

existente und sukzessive Plastik« nennt. Auch wir anerkennen neben den Künsten des Raumes oder der Zeit solche des Raumes und der Zeit.

Von den zeitgenössischen Ästhetikern hat Volkelt die reichhaltigsten und ausführlichsten Betrachtungen angestellt. Es wurde schon bemerkt, daß seine Einteilung sich an die Psychologie des künstlerischen Schaffens anschließt. Von vier Punkten geht sie aus. Sie gliedert die Künste erstens nach den Arten der Sinnlichkeit in optische, akustische und optisch-akustische (wozu die Poesie als Kunst der Phantasiesinnlichkeit tritt), zweitens vom Gehalt her (dingliche und undingliche Künste), drittens nach dem Grade der Geformtheit des Stoffes, viertens in bezug auf den Gebrauchszweck. Der letzte Gesichtspunkt scheint uns mit dem ästhetischen Wert nichts zu tun zu haben, während wir die ersten beiden Einteilungsgründe ungefähr annehmen können. Sehr merkwürdig ist die dritte Gliederung: auf die eine Seite stellt sie die nachahmenden Künste und die Musik, auf die andere die Poesie, nämlich als Wortkunst, neben Pantomime und Gartenkunst. — Lipps teilt die Künste nach ihrem Ausdruck in abstrakte und konkrete; Deri geht von den Sinnen aus, von Gesicht und Gehör, die allein allgemeine Empfindungen hervorrufen, und sucht durch scharfsinnige Kombination zu ermitteln, welche Künste möglich sind. Dessoirs hier als bekannt vorausgesetzte, ziemlich verwickelte Klassifikation hat neben großen Vorzügen doch auch ihre Mängel. Es fehlen neben den Künsten des Raumes und der Zeit die raumzeitlichen Künste; die Mimik wird als Nachahmungskunst behandelt, was beim Tanz nicht zutrifft; es werden fälschlich die Nachahmungskünste mit den konkreten, die anderen mit den abstrakten Künsten gleichgesetzt; endlich wird auf die Unterschiede zwischen Lyrik, Epos, Drama keine Rücksicht genommen. Am vollständigsten ist vielleicht Wizes Übersicht (in dieser Zeitschrift II, 178). Ihre großen Gruppen sind: redende Künste, bildende Künste, Bewegungskünste. Redende Künste und Bewegungskünste zerfallen, je nachdem sie bestimmte oder unbestimmte Vorstellungen wecken, in Dichtkunst und Tonkunst auf der einen, Pantomime und Tanz auf der anderen Seite. Die bildenden Künste gliedern sich nach demselben Gesichtspunkt als dreidimensionale in Bildhauerei und Baukunst (Kunstgewerbe) einerseits, als zweidimensionale in Malerei (Graphik) und dekorative Kunst anderseits. Hiergegen wäre einzuwenden, daß auch hier die Poesie als einheitlich behandelt und der Gesichtspunkt der Nachahmung vernachlässigt wird.

Mein eigener Versuch eines Systems der Künste wird aus der folgenden Tafel ersichtlich. Vier Einteilungsgründe (oben und unten, rechts und links aufgeführt) bestimmen das Gefühl. Erstens: Kunstwerke werden in Nachbildung oder frei aus dem Gefühl geschaffen. Natürlich schließt das eine das andere nicht aus; auch hat Jean Paul wohl recht, wenn er meint, daß die Poesie immer subjektiver geworden ist: man vergleiche den modernen Roman mit dem klassischen Heldenepos.

Wenn Mila zwischen objektiv und nachahmend unterscheidet, weil die Baukunst — ohne nachzuahmen — objektive, d. h. äußere Formen verwende, so finde ich den Unterschied nicht wichtig und glaube überdies, daß man beinahe dasselbe von der Musik sagen könnte. — Zweitens: konkrete und abstrakte Künste. Diese Unterscheidung deckt sich vielfach mit der ersten, aber doch nicht durchweg: die (objektive) Griffelkunst z. B. wird abstrakt, wenn sie einen Menschen karikiert, und die (subjektive) Lyrik ist der Regel nach konkret in ihrem Ausdruck. — Von dem dritten Einteilungsgrund nach Raum und Zeit ist das Nötige schon früher gesagt worden. — Der vierte Gesichtspunkt der bildenden und musischen Künste faßt unter dem letzten Namen die rhythmischen Künste zusammen, die im Altertum miteinander verbunden waren, und die nach Spitzers Vorschlag dionysische heißen könnten; unter

	Bildende Künste			Musische Künste				
	Zwei-dimensional	Dreidimensional		der Ausführung			des Wortes	
		Mit Innenraum	Fester Körper	Optische	Optisch-akustische	Akustische		
Objektiv (nach-ahmend)	MALEREI		PLASTIK	Pantomime	Drama-tische		Epos	Konkret in ihrem Ausdruck
	Graphik			MIMIK	Dra-ma	musi-kalische	POESIE Lyrik	
			(Plastischer Schmuck)		MUSIK	Vokalmusik		
Subjektiv (frei)	(Oberflächen-schmuck)	ARCHI-TEKTUR	Denkmals-kunst Kleinere Künste	Tanz	Absolute Musik			Abstrakt in ihrem Ausdruck
	Raumkünste			Raumzeitliche Künste		Zeitkünste		

dem ersten Namen vereinigt er Künste, die für das Auge bestimmt sind und es teils mit der Fläche, teils mit dem Körper (und dann wieder nach Schmarsows Vorschlag mit Innenraum oder nicht) zu tun haben. Unter den musischen Künsten gibt es ausführende[1]), die sich an die beiden oberen Sinne wenden und gewissermaßen von den bildenden Künsten zur Wortkunst überleiten; sie gliedern sich nach der Sinnesbeanspruchung in drei Gruppen, nach Raum und Zeit in zwei Gruppen. Alles übrige erklärt sich durch einen Blick auf die Tafel.

Hieraus ergibt sich, daß wir nicht mehr einfach von sechs Künsten sprechen dürfen (Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Mimik, Musik, Dichtkunst), sondern daß wir auch solche Fälle berücksichtigen müssen wie die Griffelkunst (objektiv-abstrakt), Denkmalskunst (Baukunst ohne Innenraum), die Arten der Musik, den Unterschied zwischen Epos und Lyrik usw. Die Verknüpfung mehrerer Künste miteinander, z. B. im Musikdrama, ist längst bemerkt worden; sie steht ästhetisch höher als die Beeinflussung einer Kunst durch die andere, z. B. der Barockskulptur durch die Malerei, und kommt als selbständiger Wert in unserer Tabelle zum Ausdruck. Man beachte die Dreiteilung des Musikdramas, die Zweiteilung der Vokalmusik, ferner die Höhenlage aller einzelnen Angaben, schließlich auch die jeweils gewählte Schriftgröße: mit allen solchen kleinen Mitteln sind die Beziehungen der Künste möglichst erschöpfend angedeutet (die schmückenden Künste sind wegen ihrer Unselbständigkeit in Klammern gesetzt). Meines Erachtens fehlt in dieser Übersicht nichts Wesentliches. Wenn Deri weitere Kombinationen erwähnt, etwa das Lesen einer Novelle beim gleichzeitigen Anhören von Musik, so handelt es sich bloß um eine Spaltung der Aufmerksamkeit. Eine viel wirksamere Zusammenstellung verschiedener Künste findet sich im katholischen Gottesdienst. In einer herrlichen Kathedrale, die mit malerischen und plastischen Werken ausgestattet ist, bewegen sich die Priester in ihren prachtvollen Gewändern, lesen die heiligen poetischen Worte mit musikalischer Begleitung und bringen auch mimisch die Liturgie zum Ausdruck: hier erleben wir eine Art von Gesamtkunstwerk.

Zum Schluß sei an den Beginn angeknüpft und hervorgehoben, daß die genannten Gattungen, die übrigens auch noch mehrere Arten unter sich haben, in ästhetischer Beziehung durchaus selbständig und nicht weiter aufeinander zurückzuführen sind.

Über das Komische und den Witz.

Von

Rolf Wolfgang Martens.

Die Literatur bietet uns eine stattliche Anzahl verschiedenartiger Erklärungen des Komischen, die zum größten Teil den Fehler aufzeigen, daß sie zu eng und zu weit sind, d. h. daß sie einerseits nicht umfassend oder intensiv genug sind, um alles Komische unter sich zu begreifen, und daß sie andererseits sich auch auf Prozesse anwenden lassen, die wir nicht als komisch bezeichnen[2]). Ein Grund dieser

[1]) Der Verfasser nennt sie *Artes de la ejecución;* ich habe die wortgetreue Übersetzung gewählt, obwohl sie nicht gerade geschickt ist. M. D.

[2]) Diese Bemerkung findet sich schon bei Jean Paul (Vorsch. d. Ästh. I, par. 26), bei Schopenhauer (Welt a. W. u. V. II, S. 106) und bei Kuno Fischer (Über den Witz, S. 14). — Ein jeder macht seinen Vorgängern den gleichen Vorwurf und übersieht, daß er auch auf ihn selbst paßt.

Unzulänglichkeit liegt in der Natur der Systemphilosophie, die jede neue Erscheinung im Zusammenhang ihrer allgemeinen Welterklärung verständlich zu machen bestrebt ist; auch hat wohl den gelehrten Erklärern für ihre Untersuchung eine nicht genügend große Anzahl komischer Prozesse, wie Anekdoten und humoristische Kunstgebilde, vorgelegen.

Wenn wir die komischen Prozesse betrachten, — sowohl die Ereignisse im Leben, die wir komisch nennen, z. B. das unfreiwillig Komische, als auch jedes künstlerische Erzeugnis des Humors, — wenn wir sie zunächst ganz im allgemeinen betrachten, so fällt uns vor allem ins Auge, daß in unserer Seele Lustgefühl und Fröhlichkeit ausgelöst wird, wie das im übrigen nur durch sinnliche Genüsse geschieht, die zur Erhaltung unseres Lebens und zur Erhaltung der Gattung dienen, und bei den darauf bezüglichen Gedankengängen. Daraus folgt, daß der Grundcharakter des Komischen ein lebenbejahender, lebenfördernder sein muß. Soll etwas komisch wirken, so muß die Empfindung des Genusses am Dasein herausleuchten. Eine pessimistische Lebensauffassung — mag sie der Überzeugung und Stimmung des Einzelnen auch noch so sehr entsprechen — hat mit Komik nichts zu schaffen. — So kann ein Gebilde völlig die Struktur des Witzes zeigen und wirkt doch nicht komisch, weil eben die Heiterkeit fehlt. In Aeschylos' »Totenopfer« sagt der Knecht zur Klytemnaistra: »Die Toten, sag' ich, morden die Lebendigen!« — Worauf diese entsetzt erwidert: »Weh, — ich verstehe schon dein Rätselwort!« — Die komische Struktur — mit der wir uns unten näher befassen werden — ist hier in den beiden kontrastierenden Vorstellungen vorhanden: »Die Toten«, als eine leblose, für das menschliche Wirken abgetane Sache, — und »Die Toten« in anderer Bedeutung, als Begriff von dem Rechte des Gestorbenen, das wegen des ihm schmählich zugefügten Verbrechens in seinen Nachkommen lebendig ist und sie zur Rache treibt. Aber trotz dieses für das Komische charakteristischen Baues wird wegen des finsteren Charakters niemand das Wort als scherzhaft ansehen. — Ein anderes Beispiel: wir lächeln, wenn wir im Heine lesen, daß er, nachdem er uns die Sage von den »Meerbischöfen« erzählt hat, uns versichert, daß diese nicht etwa von ihm erfunden seien, denn er hätte schon an den »Landbischöfen« genug und werde sich hüten, noch »mehr Bischöfe zu machen«! Aber der Humor vergeht uns, wenn wir dasselbe Wortspiel hören in der Verbindung, daß ein westfälischer Reisender, der in Italien, nachdem er ein Glas Wasser getrunken hatte, noch mehr Wasser verlangte, worauf ihm salziges Meerwasser gebracht wurde, daß darauf der sehr kräftige Reisende den kleinen, italienischen Kellner, der ihn positiv mißverstanden hatte, fast zum Krüppel schlug.

Die für das Komische kennzeichnende lebenbejahende Freude am Dasein äußerte sich in den Anfängen der Kultur als Bestätigung des Ichgefühls zumeist in dem Bekämpfen der anderen. Diesen Charakter trägt die damals geprägte Komik und noch heute. Wir haben auch hier, biogenetisch gesehen, die Ähnlichkeit in der Geschmacksrichtung der Völker im Urzustande, der Kinder und der Ungebildeten.

Das Kind befriedigt nichts mehr, wie Kuno Fischer richtig bemerkt, als wenn wir im Spiel mit ihm uns so anstellen, daß es sich uns überlegen fühlen kann. Und wie der Ungebildete sich hier verhält, erfährt man am besten, wenn man zu einer Sonntagnachmittagsvorstellung in den Zirkus geht und die Menge in wieherndes Gelächter ausbrechen hört, sobald der Clown dem »Dummen August« eine schallende Ohrfeige versetzt. Die Zuschauer nehmen nicht, wie es Kultur und Humanität erfordern, für den Geschlagenen Partei. Das würde kein Lustgefühl auslösen; der Kampfinstinkt will eben beschäftigt sein. — Wohl aber erweist es sich hier schon als nötig, daß zu diesem Zwecke Kunst aufgewendet werden muß,

damit keinerlei entgegengesetzte Interessen aufkommen: Der dumme August muß eine groteske Erscheinung sein, deren närrisches Gebaren, lächerlicher Anzug und dummes Gesicht Mitleid von vornherein ausschließen. Er muß die Merkmale des Törichten tragen, über das wir uns im Leben oft haben ärgern müssen und über das wir vielleicht auch in Fällen triumphiert haben, wo das Recht nicht auf unserer Seite war. Daher können wir uns mit dem Gegner identifizieren und uns über die Niederlage des armen Tölpels freuen. Unsere kriegerischen Instinkte werden durch den siegreichen Angriff geweckt und ihre Erregung läuft lustgemäß ab.

Die gleiche Freude an dem Verletzen des anderen finden wir in den komischen Erzeugnissen der Völker in ihren frühen Entwicklungsstadien. Ich will hier einen Bericht aus der Hansezeit erwähnen, der sich mit den Spielen der Deutschen in Bergen von 1478 bis zu Ende des 16. Jahrhunderts beschäftigt, ein Bericht, der also nicht einmal aus einer ganz frühen Epoche stammt[1]).

Es handelte sich um Spiele, die bei der Aufnahme der im Kontor neuangekommenen Hanseaten veranstaltet wurden. — Da ist zunächst das »Rauchspiel«; Butterfässer wurden mit Lohe, Tran, Holz, Unrat und alten Haaren gefüllt und angezündet, während man den Neuaufzunehmenden an einem Strick darüber hinaufzog bis zur Höhe des Klappfensters im »Schütting« und geraume Zeit im Qualm hängen ließ. Nachdem ihm Mund und Nase gehörig damit angefüllt waren, wurden ihm Fragen vorgelegt, die er beantworten mußte; danach wurde er zur Tür hinaus geführt und mit 6 Tonnen Wasser beschüttet, um den Rauch abzuspülen. Nur einer, heißt es gemütvoll, sei bei dem Spiele erstickt. Die Neulinge wurden weiterhin betrunken gemacht und auf einer Pritsche verprügelt, nachdem man ihnen einen Teppich über den Kopf gebunden hatte, damit sie ihre Peiniger nicht erkannten; dazu wurde auf einem Becken getrommelt, um das Geschrei zu übertönen. Es gab ferner noch ein Beichtspiel, ein Barbierspiel, das Pferdeken-Beslan, Vinkenfangen, Swineken-Bräuen, Ankersmeden, Schinkenschniden, Endekenstricken usw. Bei allen bildete Schlagen und Wehetun die Pointe.

Eine andere Art des komischen Ergötzens, die ebenfalls auf der Befriedigung des Machttriebes beruht, ist der obszöne Witz. Wenn man erwägt, daß Sitte und Anstand den Menschen in einer Art umspannen, die oft — und besonders auf jugendliche und rohe Gemüter — einengend und bedrückend wirkt, so erscheint es begreiflich, daß sich das Ich gehoben fühlt, sobald es diese Schranke durchbricht. Bekannt ist die Ausdehnung und Beliebtheit dieser komischen Art im Volke und bei der Jugend. Wer mit Kindern zu tun hat, weiß, wie ein einziges unanständiges Wort oft genügt, um jubelnde Heiterkeit auszulösen.

Die Scherzart des Verletzens und des Obszönen bildet die Komik der Völker in den Stadien der beginnenden Kultur, wie auch die der breiten Volksmassen. Wir begegnen ihr beim Kasperle, dem Kölner Henesche, bei Till Eulenspiegel, und dem Hans Wurst, den, als das literarische Moment die Oberhand gewann, der alte Gottsched auf der Bühne der Neuberin in Leipzig verbrennen ließ. Bei den romanischen Nationen finden wir diese Komik der Kampfinstinkte in den Spielen des Arlechino, der Kolombine, des Pantalone usw. Die gleiche Struktur weisen die Scherze von Poggios Facetien, Boccaccios Dekamerone und ihren Nachahmern auf. Viel ist aus solchem volkstümlichen Humor in die Lustspiele des Venetianers Goldoni, wie auch in die komischen Dichtungen Shakespeares und seiner Zeitgenossen übergegangen.

---

[1]) Die Spiele der Deutschen in Bergen. Von Privatdozent J. Harttung in Tübingen. — In den Publikationen aus dem k. preuß. Staatsarchiv. Leipzig, bei Hirzel 1878.

Alle Art der Komik jedoch, wie Karl Groos will, auf den Kampftrieb (in Verbindung mit den beiden kontrastierenden Vorstellungen, von denen wir weiter unten noch zu sprechen haben werden) zurückzuführen scheint mir nur dann möglich, wenn man den Begriff des »Kampfinstinktes« unberechtigt weit ausdehnt (vergleiche Groos, Spiele der Menschen, S. 298). Wenden wir uns daher einer zweiten Auffassung zu, die mehr die objektive und intellektuelle Seite komischer Phänomene betont, und die, wie ich meine, am treffendsten von Ed. v. Hartmann dahin ausgedrückt worden ist, der komische Vorgang bestehe in einer *reductio ad absurdum* des Unlogischen, das sich als Gernegroß spreize. Von den primitiven Arten des Komischen, die wir in den Anfangsstadien der Entwicklung gesehen haben und deren Spuren wir hier und da noch begegnen, steigen wir hiermit zu den feineren und vergeistigteren auf und betreten damit das Gebiet, wo für den Gebildeten eigentlich erst Humor und Komik beginnen, nämlich in der künstlerischen Gestaltung der Kulturepoche. —

Um eine festumrissene und dabei ausreichende Definition des komischen Kunstwerks aufzustellen, sind die einzelnen Objekte nach Völkern, Zeiten und Sitten zu verschiedenartig; wohl aber lassen sich gewisse Dominanten feststellen, die in den komischen Gebilden wiederkehren und sich in verschiedener Weise miteinander kreuzen und gegenseitig bestimmen. Das in allen komischen Vorgängen vorhandene Merkmal ist das oben erwähnte Prinzip der Daseinsfreude.

Eine freudige Bejahung unseres Ichgefühls findet unter anderem auch statt, wenn wir uns einem fehlerhaften oder kleinlichen Objekt gegenübersehen und uns ihm überlegen fühlen können, im Gegensatz zum Erhabenen, das den Beschauer, »indem es ihn erhebt, zermalmt«. Durch das Sich-überlegen-fühlen entsteht schon die gute Stimmung, die wieder weitere komische Momente entdeckt und sich so ausbreitet. Fernerhin darf das Verletzen oder ein anderes negatives Moment im komischen Vorgang nicht so schwerwiegend sein, daß es uns niederdrückt. · Über die Ohrfeige des Clowns können wir noch lachen, über einen Totschlag nicht. Dergleichen hatte Aristoteles vor Augen, als er im fünften Kapitel der Poetik schrieb: »Das Lächerliche ist nämlich eine solche Abirrung und Entstellung, welche weder Schmerz noch Schaden bereitet, wie denn die komische Maske etwas Entstelltes und Verzerrtes ist, aber ohne schmerzlichen Ausdruck«. Aus diesem Grunde kommen für den feiner organisierten Menschen gewisse unverschuldete Übel, wie die des Buckligen und des Wahnsinnigen als Gegenstände komischen Genusses nicht mehr in Frage [1]). So darf auch beim obszönen Witz das Unappetitliche oder Sittenlose nie überwiegen, — oder es ist um die humoristische Wirkung geschehen. Das Empfinden ist auch hier individuell, wie das erhöhte Feingefühl unserer Frauen beweist. Ferner verlangt es der Charakter der Heiterkeit, daß uns das Verstehen eines Witzes oder einer Lustspielsituation leicht gemacht werden muß. Wir erinnern uns an das Shakespearewort: »Weil Kürze denn des Witzes Seele ist . . .!« Komik verträgt eben am allerwenigsten Erdenschwere.

Ergaben sich die bisherigen Schlüsse durch die Betrachtung der komischen Prozesse in großen Zügen, so stellen sich uns, wenn wir — nach Fechnerscher Methode der Ästhetik von unten — eine genügend große Anzahl von Anekdoten uns vor Augen führen und untersuchen, bei allen komischen Prozessen (wie wir

[1]) E. v. Hartmann will das Unlogische, das im komischen Vorgang *ad absurdum* geführt wird, nicht etwa als notwendige Folge der natürlichen Unzulänglichkeit unseres menschlichen Denk- und Vorstellungsvermögens dargestellt wissen, sondern nur als fahrlässig verschuldetes Übel.

schon oben erwähnt) zwei verschiedene Vorstellungskreise entgegen, die, wenn auch nicht immer, miteinander kontrastieren, was die alte Ästhetik behauptete, so doch entgegengesetzt sind. Allerdings finden sich auch komische Gefüge, wie z. B. die, welche aus einem Satz oder einer Handlung bestehen, bei denen die zweite Vorstellung zu fehlen scheint. Dies erweist sich jedoch als Täuschung, denn sobald wir genau prüfen, worüber wir lachen, stellt sich heraus, daß wir die zweite Vorstellung sillschweigend ergänzt haben, und daß unsere Freude nur durch ihre Hilfe zustande kommt. So verhält es sich mit dem Talleyrandschen Paradoxon: »Die Sprache ist dazu da, die Gedanken zu verbergen!« Die herbeigerufene Vorstellung ist: »Die Sprache ist das Ausdrucksmittel der Gedanken«.

Von dem einen Vorstellungskreise springen wir gewissermaßen in den anderen hinein; dieser Sprung erfolgt zwanglos, ganz in den Anschauungen und der Logik der ersten Vorstellungsgruppe, aber er vollzieht sich plötzlich und in überraschender Weise, — meistenteils durch ein Wort, das eine doppelte Bedeutung hat, — oft auch durch eine falsche und unerwartete Beziehung. Ich möchte dies den komischen Sprung nennen. Ein Beispiel: »Der große Ornithologe X. hat festgestellt, daß die Tauben nicht hören!« — Wir sind zunächst verblüfft über die Neuigkeit, die wir da erfahren. Wir verstehen diesen Ausspruch aus dem Anschauungskreise der Zoologie: Die Taube, der Ornithologe, aber plötzlich begreifen wir, daß hier ein Doppelsinn des Wortes »Die Tauben« vorliegt. Wir geraten in die Gedankenkreise des Otologen und wissen, daß Nichthörende damit gemeint sind. Die anfangs verblüffende Tatsache zerflattert in eine leere Tautologie.

Th. Lipps hat in seiner Schrift »Komik und Humor« versucht, den Vorgang des Komischen psychologisch zu deuten; leider aber hat seine Bemühung nicht zu dem gewünschten Ergebnis geführt. Er gehört zu denjenigen Erklärern, die, wie wir anfangs sagten, das besondere Problem vom Standpunkt ihrer allgemeinen Anschauungen aus zu beleuchten suchen; bei Lipps muß für das Komische seine Stauungstheorie des seelischen Flusses herhalten, die von der Tendenz getragen ist, alles seelische Geschehen aus dem Mechanismus des Vorstellungslebens zu erklären. Von der großen Anzahl Arten der gegensätzlichen Vorstellungen nennt Lipps nur die erhabene und die unbedeutende und sucht mit ihnen das Zustandekommen jedes komischen Eindrucks zu deuten. Natürlich tut er damit den Dingen Gewalt an und ist bestrebt, die Eigenschaften des Großen und Minderwertigen auch in solche Arten der beiden Vorstellungsgruppen des komischen Gefüges hineinzukonstruieren, in denen sie nicht enthalten sind. Er kommt zu dem Schluß, daß alle Komik auf folgendem psychischen Vorgang beruht: Eine große und erhabene Vorstellung wird plötzlich durch das, was wir den komischen Sprung genannt haben, in ein Kleines und Niedriges verwandelt, z. B. die Dekoration eines Königspalastes kippt durch das Versehen des Theatermaschinisten über dem Haupte des agierenden Tragöden zusammen und erweist sich als ein bemalter Papp- und Leinwandfetzen. Die für die große Vorstellung des Königspalastes aufgewendete Energiemenge in uns kann nicht durch die enge Bahn der banalen Vorstellung einer Theaterkulisse sogleich abfließen. Sie staut sich und flutet, wie Lipps behauptet, zu dem erhabenen Vorstellungskomplex des Königspalastes zurück, von wo sie wieder zu dem kleinen Gedanken hingewiesen wird; — so pendelt sie einige Male hin und her. — Diese Theorie scheint in einer Bemerkung Kants (Kritik d. Urt.) einen Vorläufer zu haben: »Unsere gespannte Erwartung in der Komik, die in keiner Weise erfüllt wird, sehen wir als einen Mißgriff an, die wir wie einen Ball noch eine Zeitlang hin und her schlagen, indem wir bloß gemeint sind, ihn nur zu ergreifen und festzuhalten!«

Lipps irrt aber; denn es handelt sich beim komischen Vorgang zunächst einmal

nicht immer um pathetisch große und kleine Vorstellungen. Bei folgendem Scherz ist jedenfalls nicht zu sagen, welches die erhabene und welches die minderwertige Vorstellung sein soll: »Einem Herrn, der im Nichtraucherabteil mit brennender Zigarre angetroffen wird, bemerkt man, daß hier ‚Für Nichtraucher' sei. — ‚Ja, ja, ich weiß! Bin ja auch Nichtraucher!' — ‚Aber Sie rauchen doch!' ‚Herrgott noch einmal! — Das geschieht nur ausnahmsweise!'«

Es gibt außerdem auch noch komische Gefüge, in denen es sich allerdings um erhabene und kleinliche Gedankengruppen handelt, aber bei denen, umgekehrt, wie Lipps behauptet, die erhabene Vorstellung die nachfolgende ist. — Ein Beispiel: Katharina II. fragt in einer Staatsratssitzung, in der man bemüht war, einen Vorwand für den neuen Krieg gegen die Türken zu finden, als ein Geräusch an der Tür entstand, »*Que c'est cela, Patiumkin?*« — »*Majesté, ce n'est rien! La porte demande la graisse!*« — »*Quoi donc, La Porte demande la Grèce? — casus belli!*« —

Die Lippssche Auffassung läßt sich also bei objektiver Betrachtung vieler komischen Prozesse nicht halten. Seine Behauptungen über das Pendeln zwischen den Vorstellungen erweisen sich, wie Richard Bärwald im Band II, 2 dieser Zeitschrift nachgewiesen hat, nur bei wenigen Individuen als zutreffend; ebensowenig läßt sich die Stauungshypothese in allen Fällen des Pendelns feststellen. — Dem möchte ich noch hinzufügen, daß meines Erachtens ein überraschend guter Witz so intensiv auf uns wirkt und eine so wichtige Stellung in unserer Gedankenwelt einnimmt, daß wir nicht gleichgültig über ihn zu anderen Vorstellungskreisen hinweggehen, sondern noch öfter genießend zu ihm zurückkehren, wie wir dies ja auch bei allen gewichtigen Vorstellungen zu tun pflegen.

Ein wesentlich anderes Bild, als Lipps es entwirft, zeigt mir die Selbstbeobachtung während des komischen Genusses; auch die Berichte, die ich auf mein Befragen von anderen Personen erhielt, lauten dem meinen ziemlich ähnlich. Im übrigen vermag ja ein jeder den Vorgang in sich selbst nachzuprüfen. — Bei dem plötzlichen Hinübertreten aus dem einen zuerst angeschlagenen Vorstellungskreise in den anderen, fremdartigen, befällt uns zunächst eine Überraschung, wie auch Lipps anerkennt, eine Überraschung durch die neuen Eindrücke, die andere, unerwartete Gefühlstöne in uns wachrufen. Unsere Aufmerksamkeit wird in intensiverer Weise angespannt, wir vergleichen und erkennen zwischen den beiden verschiedenartigen Vorstellungsgruppen entweder verborgene Ähnlichkeiten (Jean Paul), oder auch Verschiedenheiten, wo Gleichheiten erwartet werden, wenn z. B. ein Ausdruck doppeldeutig ist und zwei ganz verschiedene Begriffe bezeichnet, wie wir es oben an dem Beispiel mit den »Tauben« gesehen haben. Auf dieser Struktur beruhen die meisten Scherze. — Eine andere häufig vertretene Art des Komischen ist, wie Schopenhauer sie charakterisiert, die Subsumtion eines Dinges unter einen falschen Oberbegriff; noch eine andere Handlungsweise, die durch verkehrte Mittel zu ihrem Zwecke zu kommen sucht, wie v. Kirchmann ausführt. — Diese Dinge haben sich bei den Kulturvölkern allmählich zu den Hauptmomenten des Komischen heraus entwickelt, und das, was mit den Kampfinstinkten zusammenhängt und im Anfang den Ausschlag gab, erscheint jetzt nur noch als Hilfsprinzip. Die Beschäftigung mit dem Komischen geschieht, wie aller Kunstgenuß, nicht unter dem Druck und Zwang unserer realen Lebensbetätigung, sondern frei im ästhetischen Anschauen, in idealer Hinsicht. Deshalb definiert Kuno Fischer den Witz als »spielendes Urteil«. —

Vergegenwärtigen wir uns unser Verhalten beim komischen Genuß an folgendem Beispiel: Einem übelberüchtigten Börsenmakler, der auf sein Anbieten von Papieren, da niemand mit ihm etwas zu tun haben will, keine Antwort bekommt

und deshalb wütend schreit: »Ein Gebot will ich hören!« wird erwidert: »Du sollst nicht stehlen!« Aus der ersten Vorstellung von Preisangebot für Börsenpapiere geraten wir durch den komischen Sprung (das Wort »Gebot«) in die andere Vorstellungsgruppe der religiösen Gebote. Unser Urteil wird in Bewegung gesetzt zu erkennen, daß hier etwas Unähnliches, Wesensverschiedenes vorliegt. Wir kommen zu einer Überraschung, die in uns das Gefühl der komischen Freude auslöst, verstärkt durch das befriedigte Gerechtigkeitsgefühl über die dem Betrüger gesagte Wahrheit. Wenn nun der Kunstgenuß überhaupt einen spielerischen Charakter trägt, so möchte ich den komischen Sprung und die sich daranschließenden, spielenden Urteilsfunktionen usw. mit einer Unterart des Spiels, einer bekannten körperlichen Tätigkeit, nämlich der turnerischen Bewegung unserer Gliedmaßen vergleichen. Wie dort ein Recken und Strecken unserer Sehnen und Muskeln stattfindet, so hier ein ähnliches unserer seelischen Kräfte. Bei den verschiedenartigen komischen Fällen, vom einfachen Witz bis zu dem feinsten und kompliziertesten Lustspiel werden unsere Seelenfunktionen in mannigfacher Weise in Bewegung gesetzt und die ausgelösten Gefühle und Willenstriebe laufen, ohne, wie im realen Leben durch neue Reize, die dazwischen kommen, gestört und unterbrochen zu werden, ihrer Natur gemäß ab, was eine Lust in uns auslöst. Diese Lust bildet den Selbstzweck der künstlerischen Tätigkeit an Stelle der praktischen Absichten. Wie es nun beim körperlichen Turnen die verschiedensten Übungen gibt, von der Freiübung bis zum Geräteturnen an Barren, Reck, Stange, Sprungbrett, so gibt es auch auf dem psychischen Gebiet die verschiedensten Variationen, von denen Lipps nur das Hin- und Herpendeln an den Ringen erwähnt.

Wenn wir Witz und Anekdote unter ästhetischen Gesichtspunkten zergliedern, so stellt sich uns ihre Struktur folgendermaßen dar: 1. die Fabel mit der heiteren Tendenz; 2. und 3. die beiden gegensätzlichen Vorstellungsgruppen; 4. der komische Sprung. — Und dazu kommen noch 5. die Hilfsprinzipien, wie wir sie von Fechner her kennen. Ein Scherz ohne Hilfsprinzip wirkt dürftig: z. B. Unterschied der roten Nasen und der Kanonen; die einen kommen von Trinken, die anderen von Essen. Das Hinzutreten eines Hilfsprinzipes, z. B. das der Abwehr oder auch Bosheit, gibt die Würze, z. B.: Ein französischer Gesandter wirft einem Deutschen die vielen gleichbedeutenden Worte unserer Sprache vor, z. B. Essen und Fressen! Das stimme nicht, erwidert der Deutsche, denn der Gesandte könne wohl gefressen, aber nicht gegessen werden! Darauf versetzt jener hartnäckig: »Und senden und schicken?« Das stimme wieder nicht, denn jener sei wohl ein Gesandter, aber kein geschickter! — Als Hilfsprinzip kann alles dienen, wie wir dies in der historischen Entwicklung gesehen haben, was mit den Kampfinstinkten zusammenhängt. Zunächst das Verletzen des anderen, und auch die Freude an der Schlagfertigkeit und Scharfsinnigkeit. Darin liegt unser Gefallen an der witzigen Antwort, die die alternde Hofdame dem Talleyrand gab, auf sein feindseliges Wortspiel: »*Passez, passez beauté!*« indem sie erwiderte: »*Comme votre renommée!*« Ferner gibt die Erregung der Kampfinstinkte das Hilfsprinzip beim Satirischen, besonders beim satirischen Epigramm.

Schließlich entsteht die Lust am Sieg des Logischen und der damit verbundenen Niederlage des Törichten *(reductio ad absurdum)*. Aber auch hier, wo wir dieses Moment als Hilfsprinzip kennen lernen, verlangt die beabsichtigte, lustvolle Gesamtwirkung die öfters schon erwähnte Begrenzung, daß niemals eine allzuernste Schädigung stattfinden darf. Doch ist die persönliche Empfänglichkeit, wie wir oben gesehen haben, verschieden; ich z. B. kann über einen rohen Scherz nicht mehr lachen und mich bei einem Lustspiel, wie George Dandin von Molière, nicht ergötzen.

Es lassen sich aber wiederum Fälle finden, in denen gerade die Gegenteile der

soeben angeführten Prinzipien als ästhetische Hilfen auftreten. So kann zu dem egoistischen Angriffsprinzip, mit welchem der Zuschauer sich einfühlend sympathisiert, dasjenige hinzutreten, was man mit »poetischer Gerechtigkeit« zu bezeichnen pflegt. Ich habe selten im Theater ein so herzlich-jubelndes Gelächter gehört, als über Onkel Bräsig (in einer Dramatisierung des Reuterschen Romanes), als er dem guten, schwergeprüften Habermann den Spazierstock, den er beim Durchprügeln des intriganten Übeltäters Pomuchelskopp zerbrochen hat, zurückgibt. — Daß man einen Spazierstock, der durch seinen zerbrochenen Zustand wertlos geworden ist, zurückerstattet, ist ein mäßiger Witz; aber daß hierdurch gezeigt wird, wie ein gemeiner Mensch seine gebührende Strafe erhalten hat, macht das Volk jubeln.

Eine noch feinere Art der durch befriedigenden Gerechtigkeitssinn verstärkten Komik findet sich in den Lustspielen des Beaumarchais »Figaro« und »Figaros Hochzeit«, auch in Molières Komödien, in Scribes »Glas Wasser« und »Frauenkampf«, in dem »Zerbrochenen Krug« Heinrich von Kleists und in Gogols »Revisor«. Hier hat die vornehmste Art der Komik, der Humor eingesetzt, von dem zum Schluß noch zu reden sein wird.

Ebenfalls kann das Gegenteil der Freude am Logischen, das Paradoxe als Hilfsprinzip dienen, doch nur selten, da die Freude am Unlogischen zu sehr mit dem Lebensnerv aller Komik, der Daseinsfreude im Widerspruch steht.

Als weiteres Hilfsprinzip tritt uns das Durchbrechen der sittlichen Normen entgegen, ähnlich wie das Durchbrechen des Anstands im obszönen Witz. Wenn wir hören, daß eine junge Mutter auf die Rede »Dein Kind ist ja der ganze Vater!« erwidert: »Nicht wahr! — und mein Mann bildet sich ein, es sieht ihm ähnlich!« — so lächeln wir über die Kenntnisnahme des Ehebruches.

Außer den hier angeführten Momenten, denen, die aus dem Kampfinstinkte entspringen, denen aus Lust an der Schlagfertigkeit und dem Geistreichsein, denen aus der Freude über den Sieg des Logischen und der Niederlage des Törichten, denen aus der Befriedigung unseres Gerechtigkeitsgefühls und ferner denen aus der Lust am Paradoxen und denen aus Freude am Durchbrechen der sittlichen Schranken, — außer diesen werden sich noch andere als solche erweisen; — grundsätzlich ausgeschlossen sind nur diejenigen, die keine lebensfreudige, ichbejahende Tendenz haben.

Die Schwierigkeit, auf dem ästhetischen Sezierboden mit dem Skalpell der Kritik die fünf einzelnen Teile herauszuschälen, ist freilich größer, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Wie in der Fassung mancher Scherze — wir sahen es oben bei dem Talleyrandschen Ausspruch — die zweite Vorstellung nicht in das Auge fällt, weil sie sich nicht ausgeprägt vorfindet, so ergeben sich jene einzelnen Teile nicht ohne weiteres, und erst, nachdem wir nach der Ursache dessen, *worüber wir lachen*, geforscht haben, gelangen wir zu der gewünschten Klarheit. Selbst ein Theodor Fechner gibt bei den von ihm angeführten Scherzen (Vorsch. d. A. 1. Teil, S. 222) den komischen Sprung, den er »Bindeglied« oder »einheitliche Vermittlung« nennt, jedesmal falsch an. Seine Beispiele lauten: Von einer Tänzerin, die 4000 Taler bekommt und hauptsächlich Elfenrollen tanzt, wird gesagt: 2000 Taler für jedes Bein, das ist teures Elfenbein! — Ferner: Saphir sagt zu dem Bankier, der ihm 300 Gulden zu leihen zugesagt, und der deshalb zu ihm kommt, auf dessen Rede: Sie kommen um die 300 Gulden! —: »Nein, *Sie* kommen um die 300 Gulden!« — Und die dritte: In einer Gesellschaft, auf der man fast auf alle Anwesenden unter den nichtigsten Vorwänden getoastet hatte, erhebt sich ein Engländer, der seine mangelhafte Beherrschung der deutschen Sprache dazu benutzte, um Wortspiele zu machen und läßt die Onkels mit *Nichten* leben! —

Fechner erklärt: »Im ersten Beispiel ist es der Begriff der Teuerung, im zweiten das Geschäft mit den 300 Gulden, im dritten der Toast auf die Mitglieder der Gesellschaft, was die einheitliche Vermittlung zwischen den verschiedenen Bedeutungen begründet!« — Das ist unrichtig, denn im ersten Fall ist es das Wort »Elfenbein«, worunter 1. das Bein der elfentanzenden Tänzerin, 2. Elephantenzahn verstanden wird. Im zweiten Fall ist es der Ausdruck »kommen, um«, — was 1. bedeutet »hergehen«, und 2. »verlieren«. Im dritten Fall bildet das Wort »mit Nichten« den komischen Sprung; 1. bedeutet es »mit Geschwisterkindern«, 2. »unberechtigterweise«. — Wie ich während der Vorarbeiten zu dieser Studie feststellen konnte, hängt die Fähigkeit hier richtig zu urteilen, lediglich von der Häufigkeit der Übung ab.

Das Komische selbst kann aber wiederum seinerseits als Hilfsprinzip respektive als Mittel für andere Zwecke auftreten, z. B. in den politischen Komödien der Alten, in der Satire, in der Karikatur usw., zu den realen Zwecken der Verächtlichmachung des Gegners oder der Diskreditierung gewisser Ansichten und Geistesrichtungen, oder zur Verhöhnung unberechtigter Machtfaktoren. — Die Ironie benutzt die komische Form einer scheinbaren Anerkennung von bestimmten Eigenschaften des Gegners oder der zu tadelnden Sache, um auf das Fehlen derselben oder ihren unzulänglichen Zustand hinzuweisen. In der Parodie dient das komische Element zur Verspottung einer literarischen Stilform, in der Travestie zur Herabsetzung eines mißliebigen Stoffes. Auch die ernste Dichtung gebraucht das Komische zur Verstärkung des Gegensatzes zum Tragischen, wie die vielen komischen Figuren in seriösen Werken beweisen.

Die Komik, auch der Witz kann nun in einer ganz besonders veredelten Form auftreten, die man seit dem achtzehnten Jahrhundert mit Humor bezeichnet. (Früher wurde das Wort ziemlich gleichbedeutend mit Komik gebraucht; ein scharf umrissener Begriff hat sich erst nach und nach herausgebildet.) Wenn wir nun feststellen wollen, was im Humor zu den komischen Grundelementen (der Fabel mit der heiteren Tendenz, den beiden verschiedenartigen Vorstellungen, und dem komischen Sprung) noch hinzutritt, so werden wir finden, daß es sich hier im wesentlichen nicht um ein Moment handelt, das der Sache anhaftet (also objektiv ist), sondern daß es hier auf unsere Betrachtungsweise, mit der wir das komische Objekt auffassen, ankommt. Es handelt sich im Humor um eine erweiterte Anschauungsform, die uns die Dinge *sub specie aeternitatis* sehen läßt, und die sie mit einer Weltanschauung in Verbindung bringt. Das Kleinliche, Lächerliche des vorliegenden komischen Vorfalls wird verglichen mit dem Ewigen und den dahinterliegenden Gesetzen der Natur. Dadurch gewinnt unsere Stellungnahme eine Größe, ein Verstehen des Unvollkommenen und Erbärmlichen, ein Verzeihen des Fehlerhaften und oft sogar ein Aussöhnen mit der Wirklichkeit, das etwas Optimistisches an sich hat. Am einfachsten sagt es eine Bemerkung Dessoirs: »Unter Humor verstehen wir eine Gemütsstimmung, in der ein Mensch sich seiner Bedeutung und zugleich seiner Bedeutungslosigkeit bewußt ist.« (Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, S. 224.)

„Psychoanalyse und Kunstphilosopie". Zu diesem Aufsatz des Herrn Dr. O. E. Hesse (S. 328) wünscht Herr Dr. Otto Rank festgestellt zu sehen, daß sein Buch „Der Künstler" in erster Auflage bereits 1907, also vor Stekels Buch, erschienen ist und durch das umfangreiche Werk „Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage" (1912) ergänzt wird.

Besprechungen.

Walter Brecht, Konrad Ferdinand Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung. Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller. Universitäts-Verlagsbuchhandlung. G. m. b. H. 1918. 233 S.

Innerhalb der neueren, aufs Objekt gerichteten wissenschaftlichen Bestrebungen, soweit sie die Lyrik betreffen, bezeichnet das Buch einen beachtlichen Fortschritt. Wir haben nach den biographischen Ausschweifungen gewisser Schulen wieder gelernt ein Gedicht rein für sich aufzunehmen. Es ist natürlich, daß der Wunsch sich regt, auch eine Sammlung von Gedichten einmal auf ihren in ihr selbst ruhenden Wert zu untersuchen. Nichts zeigt besser als das Buch Brechts, daß unsere ästhetische Kritik den toten Biographismus innerlich überwunden hat. Das Biographische muß in der Darstellung einer Gedichtsammlung als Kunstwerk natürlich stärker heraustreten als bei einer ästhetischen Analyse einzelner Gedichte. Brecht hat auch biographisches Material überall in seiner Darstellung verarbeitet. Aber das Biographische steht unaufdringlich im Hintergrund; seine Beherrschung ist selbstverständliche Voraussetzung, nicht das Ziel der Erklärung. Im Vordergrund steht immer das objektive Gebilde, die Gedichtsammlung. Das Erlebnis tritt nur soweit in die Darstellung ein, als es dazu dient, das Geformte in seinem ganzen Reichtum zu zeigen. Jener hoffentlich vergangenen Interpretationsweise war das Kunstwerk, aus dem das Biographische herausgeschält war, ein Rest, mit dem man nichts anzufangen wußte. Hier führt das Biographische nur noch tiefer in das objektive Werk hinein, und das Erlebnis ist der Rest, der zurückbleibt, oder besser: Brechts Buch ist deshalb ein Höhepunkt der objektivistischen Methode, weil es das Biographische nicht als ungelösten Rest zurückläßt, sondern in die Form aufhebt. Nicht Meyers Leben, sein geformtes Leben zieht an uns vorüber, ein »wahreres« (207) und doch höchst individuelles.

Soviel über die Methode. Im einzelnen zeigt uns Brecht ausführlich mit innigster Versenkung in seinen Gegenstand, welch beziehungsreicher Kosmos die Meyersche Gedichtsammlung ist. Sein Beispiel beweist wieder einmal, daß nur Liebe schöpferisch wird. Hier ist etwas gesehen, das uns bereichert, und das »heuristische Prinzip« erkenne ich in dem energischen Satz (den ich jeder künftigen Untersuchung über Meyer als Motto wünsche) »an innerer Temperamentlosigkeit bei ihm glaube ich zu keiner Zeit« (206).

Die Feinheit des Meyerschen Formempfindens, was Gedichtanordnung betrifft, die von Brecht bis in die zarteste Verzweigung verfolgt wird, lernt man programmatisch gleichsam aus einer Erinnerung des Dichters an ein Gespräch mit Keller kennen. Keller hat seine Vergänglichkeitslieder in einen Zyklus zusammengestellt (»Sonnwende und Entsagen«). Meyer ist das nicht recht. Der Dichter, meint er, will keinen »erwiesenen Satz« hinstellen. Die Stimmung der Vergänglichkeit, die im Leben immer wieder anklingt, muß auch in der Gedichtsammlung immer wieder neu erstehen. Er wünschte diese »süßen Stimmen« also durch die ganze Sammlung verteilt. Keller wurde unmutig, als er das hörte und Meyer brach

ab. — Die Grenze Kellers wird hier mittelbar deutlich. Meyers Bemerkung weist auf den Gegensatz der Anordnung seiner und der Kellerschen Gedichtsammlung hin (ich hätte gewünscht, daß Brecht auf diesen Kontrast mit einigen Worten eingegangen wäre). Auch Keller hat geordnet. Bei ihm bleibt eine Zusammenstellung nach Stimmungsmomenten (wobei besonders im »Buch der Natur« auch manche feinere Beziehung hergestellt ist), was bei Meyer ein zweites unsichtbares Kunstwerk wird, das in und zwischen den einzelnen Gedichten sein Leben führt und das uns der Dichter »wortlos in die Hände legt« (209).

Über der Fülle der Ähnlichkeiten, Parallelen (Handlungs- und Situationsparallelen für den Verstand, Stimmungsparallelen für das Gefühl, Gebärdenparallelen für das Auge, Klangparallelen für das Ohr, architektonische Parallelen im Bau der Gedichte), »den Gegensätzen in der Ähnlichkeit«, den Variationen, Kontrasten, Steigerungen, Entfaltungen, Auftakten und Abschlüssen könnte einem naiven Leser Angst werden vor der Bewußtheit des Lyrikers. Brecht hat die Erklärung für dieses einzige Phänomen in einem guten Worte wenigstens angedeutet. Er nennt Meyer »eine äußerst harmoniebedürftige Natur, die antithetisch organisiert ist« (7). Das heißt, wie ich ergänzend interpretieren möchte, die beziehungsreiche Form der Meyerschen Gedichtsammlung ist nicht nur das Werk eines ordnenden Verstandes, sondern spiegelt zugleich die Form eines Erlebens. Dieses Erleben war schon beziehungsreich. Der Künstlerverstand hatte bei der Zusammenstellung kein sprödes, zusammenhangloses Material vor sich (wie es, um einen Antipoden zu nennen, z. B. Liliencron gehabt haben mag, der gleichsam immer eigensinnig aus dem Augenblick empfindet), sondern das Material rief nach der Formung, die wir an der fertigen Sammlung bewundern. Meyer empfindet den Lebensaugenblick gleichsam schon historisch, d. h. im Zusammenhang, in Beziehungen aus einem Ganzen — kein Wunder daher, daß sich die Augenblicke später wieder zu einem Ganzen fügen lassen. Diese »historische«, dem eigenen Ich gegenüber distanzierende Art des Erlebens hat wenig Freunde. Man vermißt daran die »Unmittelbarkeit«. Ich kann in diesem Schlagwort aber nichts anderes als den Ausdruck der Verständnislosigkeit für einen so wertvollen Erlebenstypus finden, dem Hölderlin, Novalis, Leopardi und C. F. Meyer angehören.

Aus der »historischen« Empfindungsweise Meyers erkläre ich mir, daß man die bis auf die Verszeilen und einzelnen Worte sich erstreckenden Parallelen und Kontraste, die Brecht nachweist, nicht als gesucht oder gemacht empfindet, sondern hinnimmt als etwas, was so sein muß. Auch die Einheit der beiden Hauptgruppen, der persönlichen und der historischen Gedichte, rechtfertige ich daraus: die historische Stellung dem eigenen Leben gegenüber drängt von selbst zur Darstellung des Ich an historischen Momenten.

Ich bin auf die Erlebnisweise des Dichters zurückgegangen, was auch Brecht (206) hat tun müssen. Damit soll der Blick nicht vom objektiven Gebilde abgelenkt werden. Die Rückwendung auf den Dichter soll vielmehr nur das Vorurteil beseitigen helfen, als ob alles, was Anordnung und Form sei, auch gemacht und gekünstelt sein müsse. Die Form des Ganzen ist bei Meyer ebenso natürlich wie bei anderen Dichtern die Form des einzelnen Gedichtes.

Nur einige Proben von der Art, wie Brecht Beziehungen herstellt. Auf den Beziehungsreichtum der in dem zweiten (historischen) Abschnitt mit den Abteilungen: Antike (»Götter«), Mittelalter (»Frech und fromm«), Renaissance (»Genie«), Reformation (»Männer«) deute ich nur hin. Die illustrierenden Beispiele hole ich aus dem ersten Abschnitt. Es steht da z. B. der vielleicht schönste Gedichtreigen, der Meyer gelungen ist, die Celiagedichte: Weihgeschenk, der Blutstropfen usw.

bis: Einer Toten, genau in der Mitte der zentralen Abteilung »Liebe« (als »Haupterlebnis seiner ganzen Erdenfahrt«). Die Feinheit der Anordnung beruht darin, daß Meyer diesem Erlebnis seine zentrale Stellung wahrt und es doch im Zusammenhang der Abteilung zugleich als vergänglich zu charakterisieren versteht. Denn eingefaßt ist der Reigen der Cleliagedichte von den Gedichten an die Gattin. Ihre Liebe ist lebensbeherrschend, jenes Ereignis ist aber der tiefsten Empfindung zum Trotz, doch nur eine Episode (94). Wer in solchen Hineingeheimnissen nur Spielerei sieht, wird Meyers Gedichte überhaupt nie lange in der Hand behalten. Wer aber diesen Dichter liebt, kann aus solchen Aufschlüssen tief willkommene Bereicherung künstlerischen Erlebens gewinnen.

An einer Stelle scheint mir Brechts Einfühlungsfähigkeit zu versagen, an einer entscheidenden. Meyers Geschichtsphilosophie würde ich auch durch den »Glauben an ein ewiges Ziel aller historischen Entwicklung« (115) charakterisieren. Aber Brecht betont das »ewig« nicht genug. Er scheint bei Meyer den Glauben an ein wirkliches Ziel der Geschichte vorauszusetzen. Das heißt aber den Sinn des »ungeheuren Gedichts« (»Alle«) mißverstehen. Diese großartige Vision will nicht eine Erfüllung in der Zukunft darstellen, sondern bedeutet den ewigen Ausgleich gegen alle Ungerechtigkeiten und allen Jammer der Geschichte, den der Mensch in seinem Innern findet, wenn er des Göttlichen sich bewußt wird. Brecht scheint es dagegen als eine Art Vision des Zukunftstaates zu deuten. Wenn Meyer das Gedicht »sozial« genannt hat, so kann er es nur in dem Sinne gemeint haben, in dem man auch die Bergpredigt sozial nennen darf. Eine platte Fortschrittsphilosophie ist einem so feinen Kenner der Geschichte sicherlich fremd gewesen. Die Geschichte macht keine Fortschritte, wohl aber der einzelne Mensch in der Geschichte. Die Versöhnung mit Gott vollzieht sich nicht am Ende der Zeiten: in jedem Augenblick spricht der Geist »sieh auf! es darbt ja keiner, sie sitzen alle an Tischen des Lebens«.

Zum Schlusse ein grundsätzliches Bedenken, das die Form des Buches betrifft. Es ist kein Buch, was uns vorliegt, sondern nur das Material zu einem. Merkwürdig wie wenig Brecht für sein eigenes Arbeiten von Meyer gelernt hat. Seine Arbeit teilt einen Fehler mit fast allen Büchern, die wir bei solchen Untersuchungen zu erhalten pflegen. Sie gibt zu viel unaufgelösten Stoff. Die philologische Treue läßt sich wahren, auch wenn man zusammenfaßt. Brechts Werk hätte ein Buch für die Gebildeten werden können, es ist ein Buch für Philologen geworden. Der Deuter hätte uns den Organismus dieses unvergleichlichen Kunstwerkes, das uns seine Bemühung erst geschenkt hat, darstellen, nicht beschreiben sollen. Ich mache einen Vorschlag. Der Verfasser dränge das wichtigste in einen Aufsatz zusammen und der Verlag Haessel gebe diese Zusammenfassung als einführenden Ergänzungsband den Gedichten bei. Das ausführlichere Werk würde seinen Wert als Quelle der Belege trotzdem behalten. Meyers Gedichte sind in 112. Auflage erschienen; die Arbeit Brechts könnte vielen ein Führer zu vertieftem Genusse sein.

Berlin.

Alfred Baeumler.

Adolf v. Grolman, Fr. Hölderlins Hyperion. Stilkritische Studien zu dem Problem der Entwicklung dichterischer Ausdrucksformen. C. F. Müllersche Hofbuchhandlung m. b. H., Karlsruhe i. B. 1919. 34 S.

Von dieser Arbeit gilt in der Hauptsache dasselbe, was wir in der vorhergehenden Besprechung des Buches von Brecht sagen mußten. Mit der größten Feinheit

der sachlichen Behandlung des Themas verbindet sich ein erstaunlicher Mangel an darstellerischem Vermögen. Auch Grolmans Interesse haftet am objektiven Werk. Zwischen den Extremen der dithyrambisch-subjektiven und der rational-objektivierenden (»philosophischen«) Behandlungsart sucht er einen Weg zum Werk. Dazu wäre es nicht nötig gewesen einen ganzen Zettelkasten auszuschütten. Bei Dichtern, deren Werk unübersehbar groß oder schwer zugänglich ist, mag ein reichliches Anführen von Belegen willkommen sein; bei so leicht überblickbaren Erscheinungen wie Hölderlin ist es Pedanterie. Wer seinen Hölderlin kennt, braucht nicht nachzuschlagen, ob die wesentlichen Aufstellungen richtig sind, und wer ihn nicht kennt, wird ihn durch die zahllosen Verweise auf Seite so und soviel auch nicht kennen lernen.

Mit seltener Einführungsfähigkeit hat sich der Verfasser in die Arbeitsweise des Hyperiondichters eingelebt. Er steht seinem Gegenstand innerlich so nahe wie Brecht dem seinen und das zeichnet sein Buch in der ganzen Hölderlinliteratur aus. Gewisse Peinlichkeiten in dem sonst so kostbaren Hyperionmaterial scheinen mir durch Grolman völlig erklärt. Die Arbeitsweise Hölderlins am Hyperion entstamme nicht der Überfülle an Gestaltungskraft, sondern einem aus dem Verlieren der Distanz zu begründenden Tasten und Suchen nach Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit. Statt die Harmonie seiner Seele als (»vielleicht bestreitbaren« sagt v. Grolman; was läßt sich in diesem Sinne nicht »bestreiten«?) Eigenwert zu erkennen, begeht Hölderlin eine Inkonsequenz nach der anderen (35). Im sogenannten Ichroman verliert Hölderlin, im Streben nach dem »Gefühl der Überlegenheit«, alle Distanz. Die Linie fehlt, die Reflexion ertötet das Leben. Der Wert der Grolmanschen Untersuchung beruht darin, daß sie diese Stilverirrungen an einem ganz bestimmten Kunstmittel nachweist und zwar an einem für Hölderlin entscheidenden: der landschaftlichen »Bildgebung«. (Die Definition der Bildgebung, die der Verfasser S. 11 gibt, scheint mir nicht glücklich. Wie ich den Beispielen entnehme, versteht er unter Bildgebung eine im Zusammenhang dichterisch bedeutsame, gleichsam geistig ausstrahlende Landschaftsdarstellung.) Es ist völlig berechtigt, gerade dieses Stilmotiv in den Mittelpunkt einer Hölderlinuntersuchung zu rücken. Nicht mit Unrecht sagt der Verfasser, daß das landschaftliche Bildmotiv für Hölderlin das Gegenmittel gegen seine hauptsächlichste Gefahr, sich in der Überfülle der Reflexionen zu verlieren, darstelle (46).

Dem Motiv der Bildgebung entgegengesetzt, Anzeichen nicht der bauenden, sondern der auflösenden Kräfte, ist das Stilelement des Deskriptiven. Dies tritt in der Endfassung des Hyperions hervor. Die Anschauungsfähigkeit hat sich gesteigert, die Linien sind größer, aber die Einheitlichkeit des landschaftlichen Wertes hat gelitten (54). Diese Behauptungen zu belegen ist hier nicht möglich. Mir scheint Grolman im ganzen richtig gesehen zu haben. Seine beste Arbeit steckt in den »Tabellen«, denen er Leben einzuhauchen leider nicht verstanden hat. Einzelne Beispiele, schlagend einander gegenübergestellt, hätten uns von Hölderlins Ringen und Künstlertum mehr vermittelt als diese überaus fleißigen Zusammenstellungen. Es ist naiv, wenn der Verfasser sagt: man vergleiche diese und jene Szene (S. 54). Vergleichen ist seine Sache, nicht die des Lesers. Ein Gegenwartsmensch hat nicht Zeit, tagelang Stellen aufzusuchen. Diese Ungeschicklichkeit ist bedauerlich, weil sie uns bei der großen Innigkeit, mit der der Verfasser seinen Stoff umfaßt, zweifellos um schöne Ergebnisse bringt.

Außer der »Bildgebung« behandelt Grolman noch das Problem der Distanz, das in der Briefform so schön zum Ausdruck kommt. Diese Form hat Grolman mit großer Zartheit nachgefühlt und bis in ihre feinsten Wirkungen verfolgt. Er

protestiert gegen Diltheys Bezeichnung des Hyperions als Bildungsroman. Der Hyperion gibt keine Entwicklung im herkömmlichen Sinne. Alle Entwicklung ist durch die Fiktion der rückschauenden Betrachtung vorweggenommen. »Dieser Grundzug der still-frohlockenden, aber resignierten Selbstschau spiegelt ein leichtes Behagen an dem, daß alles so geworden ist, und eine milde Trauer an dem, daß nicht anders gekonnt wurde. Es ist wohl Flucht vor dem Leben, aber nicht Flucht vor dem Leiden« (62). Die Bedeutung, die die Stellung des Schicksalsliedes im ganzen hat, entgeht Grolman natürlich nicht.

Sehr schön ist die Übersetzung des Wortes: »Wir Griechen«; es bedeutet, sagt Grolman, alle die Leidenden. In einem Exkurs weist er die Züge in Hölderlin nach, die es unzweckmäßig erscheinen lassen, ihn unter die Romantiker einzureihen. Dämmerung und Mondlicht ist für ihn nur ein Stilmittel unter anderen, z. B. für Alabanda. Seine eigentliche Landschaft ist klar und nachdenklich. Griechenland ist für ihn kein ästhetischer, sondern ein ethischer Begriff. Fein nennt Grolman die Hölderlin eigenste Tendenz die des Wartens (83), also eine höchst »unromantische« Form der Sehnsucht. So ganz unromantisch ist das Warten vielleicht nicht. Es wäre jedenfalls gut, wenn Grolman deutlich gesagt hätte, daß der Trennungsstrich, den er zwischen Hölderlin und der Romantik zieht, nur den Begriff der deutschen literarischen Romantik von Hölderlin entfernt. Zur Romantik im weiteren Sinne wird Hölderlin trotzdem immer gehören. Um hier genau zu unterscheiden muß man schärfer bestimmte Begriffe des Klassischen zur Verfügung haben als Grolman aufgerafft hat.

Berlin. Alfred Baeumler.

Max Hochdorf, Zum geistigen Bilde Gottfried Kellers. Amaltheabücherei. Bd. V. Amalthea Verlag. Zürich, Leipzig, Wien. 98 S.

Der erste »Zur Psychologie« überschriebene Abschnitt enthält eine Charakteristik des Erotikers Keller. Von diesem Zentralpunkt aus findet der Verfasser den Weg zu dem, worauf es ihm vor allem ankommt: einer Kritik der Stileigentümlichkeiten der Kellerschen Dichtung. Trotz dem subjektiv-psychologischen Eingang zeigt die Studie Hochdorfs also die Richtung auf das objektiv-formale. Rein ist diese Richtung insofern nicht eingehalten, als die formalen Extreme, zwischen denen sich Kellers Erzählungsart nach Hochdorf bewegt, romantischer und realistischer Stil, nicht nur zeitlose Darstellungsgegensätze, sondern auch historische Begriffe sind (es hat sogar manchmal den Anschein, als ob der Verfasser jenen mit dem Unvollkommeneren diesen mit dem Vollkommeneren identifizierte). Dann wäre der Hauptteil der Arbeit einer Feststellung der historischen Stellung Kellers zwischen Novalis und Zola gewidmet.

Es mag sein, daß es in dem unwirschen Junggesellen manchmal gewurmt und gewühlt hat, weil er nicht einmal »das geringe Liebesglück des Alltagsmenschen einheimsen konnte«. Man darf auch sagen, daß die Liebesszenen seiner Dichtung »Träume seiner Sehnsucht« sind. Hochdorf zeigt, wie das Schicksal der Jünglinge in Kellers Novellen meist dem Kellerschen entgegengesetzt ist, wie da ein »richtiger Don Juan- und Casanovaspuk« anhebt. Aber man sollte doch nicht vergessen darauf hinzuweisen, daß mit dieser psychologischen Feststellung vom Künstler noch nichts gesagt ist. Denn damit ist nur etwas über die Handlung der Kellerschen Novelle gesagt, noch nichts über ihre eigentümliche Darstellungsweise. Eine tiefere Untersuchung begänne erst da, wo der epische Stil Kellers z. B. mit dem Goethes verglichen würde. Goethe ist, was das Privatleben betrifft, Antipode Kellers, und doch würde ein Vergleich der Dichtungen beider wahrscheinlich starke Gemein-

samkeiten enthüllen. Vor allem: ist nicht den Frauengestalten beider, die in der Erotik so entgegengesetzt waren, derselbe Glanz eigen bei allem »Realismus«? Was unterscheidet die Frau Regel Amrain von Dorothea, der Geliebten Hermanns? Das Junggesellentum Kellers wäre also vielleicht nur eine Anekdote im Verhältnis zu seiner Kunst? Ich will es nicht behaupten. Aber es scheint mir, als ob man häufig zu schnell Kunst und Leben eines Dichters in Zusammenhang bringt, ohne zu fragen, ob nicht ein entgegengesetzt gerichtetes Leben zu verwandten Kunstgebilden führen könnte. Hochdorf hätte vielleicht besser auch den Schein vermieden, als sei Kellers Liebesunglück irgendwie als Mangel aufzufassen. Eine solche Bewertung entspränge nicht einer »Weltanschauung«, sondern, wie er an einer Stelle mit glücklicher Entgegensetzung sagt, einer »Schlafstubenanschauung«.

Hochdorf konstatiert in Keller einen »Zwiespalt zwischen der sehenden Erkenntnis und der Manier des formenden Schaffens«. Der Verfasser des grünen Heinrich wittert Neuland, aber er entsetzt sich, wenn er wahrnimmt, daß er schon hineingeschritten ist. Er mildert, also verhüllt. Hochdorf zeigt das Zunehmen dieser verklärenden Tendenz an den beiden Fassungen des großen Lebensromans. Was ist der junge Keller? Jedenfalls kein Romantiker. Selbst der Verfasser des Martin Salander aber ist kein Realist. Kellers Stil ist ein Lustwandeln zwischen Romantik, Realistik und Naturalistik. Hochdorf stellt das Gedicht: Die Spinnerin (1844) vergleichend neben die Huldaepisode des grünen Heinrichs (um 1880) und findet trotz dem Abstand der Jahre ein gleiches; dort eine echt romantische Metapher (»des Lebens Myrthenkränze«), hier die Scheu vor dem naturalistischen Ausdruckmittel, die die Prostitution der Arbeiterin mit Mondschein verschleiert. — Diese Beobachtungen, mögen sie auch oft etwas pointiert vorgebracht werden, weisen in der Tat auf das Hauptproblem der Kellerschen Darstellung hin. Ich sehe dieses Problem in der Frage: inwieweit beruht Schönheit, Ruhe und Geschlossenheit der Kellerschen Dichtung auf einen Mangel? Ist sie aus Fülle hervorgegangen oder wird sie (zum Teil wenigstens) der Flucht vor der Wirklichkeit verdankt? Die Antwort Hochdorfs ist etwa die: Keller zögert, seinen naturalistischen Neigungen nachzugeben. Was als strenge Wahrheit voraus berechnet war, wird oft nur »artige und selbst idyllisch gleißnerische Abenteuerei«. Der junge Dichter (erste Fassung des grünen Heinrich) wie der alte (Entwurf zum Martin Salander) mit ihrer »Untertänigkeit vor dem Wirklichen« überwiegen den Keller der mittleren Zeit »der Legendenstimmungen und der Lustfahrten durch Traumland und Phantastereien, die nicht im Gelände des Vernünftigen anzusiedeln sind«. Was zwischen den beiden großen Romanen liegt, »die Lieblichkeit der Legenden, die Launigkeit der Seldwyler Geschichten, die Lehrhaftigkeit des Sinngedichts, die Erbaulichkeit der Züricher Novellen« erscheint Hochdorf wie ein köstliches Abenteuer. Der Dichter hat in ihnen Kunststile erprobt, die ihm fremd waren. Das Endurteil lautet also: Kellers Formensprache ist stellenweise noch romantisch. »Der Pfadfinder auf einer sehr irdischen Welt kommt zeitweilig von den romantischen Stilmitteln nicht los«. Seine Formgebräuche sind streng von seinem Geist zu unterscheiden. Diesen eigentlichen Geist Kellers erblickt Hochdorf in den kühneren, naturalistischeren Bildern des ersten grünen Heinrichs und des Salanderentwurfs, nicht in dem des zweiten grünen Heinrichs und den vielbewunderten Legenden.

So interessant die Herausarbeitung dieses verborgenen rücksichtslos »naturalistischen« Kellers ist, scheint mir, hat Hochdorf dem Problem, um das es sich eigentlich handelt, durch sein Werturteil die Spitze abgebrochen. So wenig es angeht, auf den ersten grünen Heinrich und die Salanderentwürfe allein eine Theorie des Kellerschen Geistes zu gründen, so wenig kann man den Dichter der Legenden

nur als Zwischenspiel betrachten. Mit dieser Gewaltsamkeit wird nichts gewonnen. Das Problem erhebt sich von neuem: hat der Dichter des ersten grünen Heinrichs alles gesagt? Ist nicht auch hier schon dieselbe stilisierende Kraft wirksam, die später die sieben Legenden schuf? Mir scheint die Kellersche Erzählungskunst eine Einheit zu bilden, in der sich Wirklichkeitsnähe und Stilisierung verschiedenwertig verbinden. Beide Elemente sind immer gemischt, und statt zu trennen, was nicht zu trennen ist, sollte man die Mischung untersuchen, d. h. feststellen, was diese romantische, stilisierende Tendenz in ihrem Kern bedeutet, ob sie, unserer Frage nach, ein Mangel oder eine Stärke des Dichters ist.

Zu einer Untersuchung dieser Frage bietet Hochdorfs Schrift manche gute Beobachtung. Offenbar würde seine Antwort der Stilisierung ungünstig lauten. Das Gefühl der meisten modernen Kellerleser wird ihm recht geben. Man empfindet oft etwas wie eine Scheinlösung, ein Kompromiß in der Darstellung. Vielleicht tritt an allen diesen Stellen eine Art von »romantischer Metapher« für eine realistische Wendung ein. Die Frage bleibt aber offen, ob durch die »Flucht« vor der Wirklichkeit nicht ein neuer Wert geschaffen wird. Auf solchen Stellen beruht vielleicht mit das schwebende der Kellerschen Fabulierkunst.

Max Hochdorf sagt uns am Schluß, daß er viel der Beispiele im Kasten zurückbehalten habe. Vielleicht öffnet er den Kasten noch einmal und führt sein feinsinnig begonnenes Zergliederungswerk des Kellerschen Erzählerstils weiter. Dabei werden ihm hoffentlich Wendungen wie die S. 78 über antike Tragödie und Mythologie nicht mehr entschlüpfen. Durch ein Versehen steht auf S. 50 und 51 Romeo und Julia »auf dem Lande«, statt »auf dem Dorfe«.

Berlin. Alfred Baeumler.

E. Troeltsch, Die Dynamik der Geschichte nach der Geschichtsphilosophie des Positivismus. Philosophische Vorträge der Kant-Gesellschaft, Nr. 23. Berlin, Reuther & Reichard, 1919. 99 S.

Mit seiner bekannten Meisterschaft, große Zusammenhänge zu überblicken, Gedankensysteme auf ihre letzten Motive und ihre kulturellen Grundlagen genau zu untersuchen und die ganze ungeheure Masse des Materials mit allen andringenden Assoziationen wuchtig zusammenzuballen, mustert der Verfasser die kausalgenetische Methode der Geschichtsbetrachtung in ihrem Vorstadium bei St. Simon, ihrer Ausbildung bei Comte, Mill und Spencer und ihren letzten Nachwirkungen bei Wundt. Dem ästhetisch interessierten Leser schwebt ja vor allem die Anwendung der Methode auf das künstlerische Leben bei H. Taine vor. Dem kritischen Blicke des Verfassers entgehen die Schwächen des ganzen Verfahrens nicht, läßt es sich doch auf so zusammengesetzte und individuell differenzierte Erscheinungen und Gebilde wie künstlerische Persönlichkeiten und Kunstwerke nur mit Gewaltsamkeit oder nur mit steten Anleihen bei einer teleologischen Betrachtungsweise anwenden, die denn doch wieder von der älteren dialektischen Auffassung nicht mehr wesentlich verschieden ist. Es wird ein Hauptverdienst der scharfsinnigen Untersuchung bleiben, die Annäherung von Wundts Lehre vom »historischen Auftrieb« an Gedanken Hegels gezeigt zu haben, besonders was die höheren Schichten der Kultur, also etwa die vierte Stufe der geschichtlichen Entwicklung nach der Anschauung des Leipziger Denkers angeht. Damit ergibt sich von selbst T.'s ablehnende Stellung zu Lamprechts Konstruktion, der die »Gleichläufigkeit« in der Stufenfolge vollentwickelten Volkstums theoretisch behauptet, aber angesichts der recht verschiedenen Entwicklung, z. B. der Griechen und Römer, der Chinesen und Engländer doch nicht durch-

führen kann und der, um für jede Stufe einen gewissen geistigen Kollektivzustand zu erweisen, jeweils die heterogensten geschichtlichen Elemente in sein psychologisches Schema pressen muß, worunter gerade auch seine Darstellung der künstlerischen Entwicklung Deutschlands leidet. Schließlich kann auch seine Synthese eines idealistisch-metaphysischen Hintergrundes nicht entbehren und so langen wir doch wieder in der Nähe des Ausgangspunktes an. Der Gewinn der ganzen Methode liegt nach Troeltsch in der durchgängigen realistischen Durchfärbung der Geschichte, die wir uns wohl gefallen lassen können; weiterhin in der Zurückführung dieses Realismus auf möglichst allgemeine Prinzipien. Aber was helfen mir diese »allgemeinen Gesetze«, d. h. zum großen Teil nur recht bedenkliche Verallgemeinerungen von Tatsachen, die auf induktivem Wege aus der Beobachtung einzelner Fälle mit ihrer ganzen indirekten Besonderheit gewonnen sind. Bei rein »kausaler« Betrachtung kommen wir, wie Troeltsch am Schlusse betont, weder zu einer reinlichen Abgrenzung des einzelnen Gegenstandes, der ja doch allemal ins Ganze verfließt, noch zu einer wirklichen Entwicklung, sondern nur zu Reihenbildungen, die allen höheren Gebilden gegenüber versagen.

Hamburg. Robert Petsch.

Johannes Volkelt, Das ästhetische Bewußtsein; Prinzipienfragen der Ästhetik. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck, München 1920. 228 S.

Als ich vor einiger Zeit an dieser Stelle die neue Auflage von Wundts Kunstband aus seiner Völkerpsychologie anzeigte, mußte ich — trotz aller Verehrung — darauf hinweisen, wie dünn sich die Probleme lebendiger, moderner Forschung in jenem Werke abzeichnen, wie stark die Fühlung zur Gegenwart gelockert ist. Das gerade Gegenteil gilt von der vorliegenden Arbeit des Altmeisters unserer Wissenschaft, die mitten hinein in aktuellste Fragen leitet. Der Leser wird immer wieder die weise, besonnene Klarheit aller Ausführungen bewundern, die Durchsichtigkeit und Folgerichtigkeit des Aufbaues, die geschmeidige Fügsamkeit der Sprache, die feinste seelische Verwebungen schaubar macht, vor allem auch die vollendete Beherrschung der Literatur, die sich bis auf die Jüngsten erstreckt. Ein Buch Volkelts braucht man Fachleuten nicht zu empfehlen; sie wissen sehr gut, daß sie es lesen müssen, und die Lektüre sich lohnt. Kritische Randbemerkungen will ich in diesem Falle unterlassen, denn die beiden Bände meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« (1914 und 1920) boten mir hinreichend Gelegenheit zu eingehender Auseinandersetzung. Ich bedauere nur lebhaft, daß Volkelt der allgemeinen Kunstwissenschaft als solcher schroff ablehnend gegenübersteht, denn die Differenz scheint mir gar nicht so unüberbrückbar. Den wesensnotwendigen Zusammenhang der Kunst mit dem Ästhetischen habe ich niemals geleugnet, im Gegenteil stets nachdrücklich betont. Und Volkelt anerkennt »vollauf«, »daß die Kunst auch moralische, pädagogische, volkswirtschaftliche, ethnologische Seiten in sich schließt«. Ich ziehe daraus den Schluß, daß die Ästhetik dem vollen Tatbestand der Kunst nicht gerecht zu werden vermag, und daß von ihrem Standpunkt aus eine rein ästhetische Kunst gefordert werden müßte. Auch im Betriebe der Wissenschaft spielen verschiedene Faktoren mit, sie sind aber deutlich als trübende Medien erkennbar, psychologisch bedeutsam, nicht systematisch gerechtfertigt. Die außerästhetischen Sachverhalte der Kunst scheinen mir jedoch nicht Beigaben, die sachlich besser unterblieben, sondern verankert in Gegenständlichkeit, Wesen und Wert der Kunst. Darum halte ich es für unzulässig, vom Ästhetischen ausgehend zur Kunst

herabzusteigen, wie es Lipps in prachtvoller Strenge und rigoroser Einseitigkeit tat, sondern erachte es für notwendig, mit einer Wesensuntersuchung der Kunst zu beginnen und dann erst zu fragen, wie sich das Verhältnis des Künstlerischen zum Ästhetischen gestaltet. Und Volkelt ist in seiner praktischen Arbeit allen Verzweigungen des Künstlerischen so liebevoll nachgegangen, daß gerade bei ihm von einem »Zwängen« und »Hineinpressen« der Gesamtheit der Kunst unter das Ästhetische nicht die Rede sein kann. Nur nimmt er meiner Ansicht nach hierbei so viel Außerästhetisches in die Ästhetik hinein, daß es mir methodisch und systematisch einwandfreier erscheint, den Gesichtspunkt der Kunstwissenschaft vorherrschen zu lassen. Gewiß ist nicht die konkrete Welt der Erfahrung »stückweise auf verschiedene, einander ausschließende Wissenschaften aufgeteilt«, aber das Zusammenarbeiten der einzelnen Disziplinen erfolgt um so förderlicher und reibungsloser, je klarer und reiner Kategorien und Problematik jeder einzelnen entwickelt sind. Der »gemäßigte Psychologismus« — den Volkelt vertritt — ist keine unübersteigbare Scheidewand, denn ohne Psychologie wird niemals eine allgemeine Kunstwissenschaft ihr Auskommen finden, und ihre Gleichsetzung mit Psychologie befürworten zu wollen, liegt ihm völlig fern. Nur stehen seiner Natur gerade die Fragen besonders nahe, die enge Beziehung zur Psychologie erfordern. Und darum verschieben sich auch bei Volkelt die Akzente nach dieser Seite. In dem Buch, dessen Erscheinen zu vermelden ich hier die Freude habe, bietet Volkelt sogar rein psychologische Untersuchungen, und zwar solche von hoher Bedeutung. Ja diese lebensvollen und fein abgetönten psychologischen Beiträge sind so wichtig und wertvoll, daß ich den Wunsch nach einer Gesamtdarstellung der Psychologie zu äußern mir gestatten würde, wenn ich ihn nicht selbst für unbescheiden hielte.

Abschließend erwähne ich noch, daß der erste Abschnitt die ästhetische Gegenständlichkeit behandelt, das Problem der Objektivität in der Ästhetik. Drei weitere Abschnitte sind der »Einfühlung« gewidmet, der fünfte beschäftigt sich mit der Frage »Illusion und ästhetische Wirklichkeit«, während der sechste der »Mit-Wahrnehmung und Phantasie im ästhetischen Betrachten« gilt. Der letzte Abschnitt erörtert den Gebild-Charakter des ästhetischen Verhaltens. Die Nennung dieser Kapitelüberschriften soll nur die an alle Ästhetiker und Psychologen gerichtete Einladung bekräftigen — obgleich dies ohnehin nicht nottut — sich recht eingehend mit diesem Buch zu befassen, das sich ebenbürtig dem berühmten »System der Ästhetik« anreiht.

Rostock. Emil Utitz.

Melitta Gerhard: Schiller und die griechische Tragödie. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte LIV.) Weimar, Alexander Duncker Verlag, 1919. 136 S.

Die vorliegende Arbeit untersucht die Beziehung zwischen der griechischen Tragödie und Schiller: es handelt sich dabei nicht um Feststellen eines direkten Einflusses, sondern einer entscheidenden mittelbaren Einwirkung, deren Gewinn für das deutsche Schrifttum wie für das geistige Leben überhaupt in der Folgezeit wichtig geworden ist. Wie Hellas für Schiller weniger eine eigene Wesensform oder Bildungswelt als eine sittliche Weltanschauung war, so hat er von der Tragödie kaum Elemente übernommen — und doch hat erst die Berührung mit ihr seinen späteren Dramen die heroische Eigenheit ermöglicht und seinem Stilwandel die hohe Form erleichtert. Schiller ist der griechischen Tragödie durch die tragische Grundstimmung verwandt: die Art der Tragik bleibt allerdings von der griechischen grundverschieden. Er hat die Atmosphäre des Schicksalhaften und Verhängnisvollen

aus der antiken Tragödie übernommen, dies hat jedoch in der Entwicklung der deutschen Literatur unheilvolle Früchte gezeitigt. Andererseits ist durch Schillers Vereinigung von sittlichem Pathos und »hohem Stil« die literarische Bildung ausschlaggebend beeinflußt und an das Tragische wie Heroische gewöhnt worden, zugleich hat er durch starke Betonung des Allgemeinmenschlichen und des über den Einzelfall Hinausgehenden am dramatischen Geschehen das Publikum zu dichterischem Interesse, zu nicht nur stofflicher Aufnahme, zu symbolischer Betrachtung gezwungen. Dies ist immerhin eine wichtige Folge von Schillers Beziehung zur griechischen Tragödie für die deutsche Geisteskultur, mögen die sentenziösen Allgemeinwahrheiten seiner Dramen noch so sehr verflacht worden sein — ihr Betonen hat der Wahrung dessen gedient, was Schiller als die Idealität der Kunst fordert.

Dies hat die Verfasserin gezeigt, mit einem tiefen Blick für geistesgeschichtliche Zusammenhänge und für das Wesen der dichterischen Schöpfungsarten. Darin schuldet die Arbeit in mancher Hinsicht Friedrich Gundolf Dank, obwohl sie durchaus eigene wertvolle Gedanken entwickelt. Die wissenschaftliche Gründlichkeit wird auch bei diesem Problem, dessen Tragweite über den engen Stoffkreis hinausreicht, zu einer selbstverständlichen Voraussetzung. Nachdem in einem ersten Abschnitt Schillers Beschäftigung mit der griechischen Tragödie in chronologischer Übersicht dargestellt und im besonderen an seinen Euripidesübersetzungen untersucht wird, behandelt der zweite die griechischen Elemente in Schillers Dramen nach Form und Gehalt. Von hauptsächlicher Wichtigkeit ist der letzte Abschnitt über den Anteil der Tragödie an dem Stilwandel der Schillerschen Dramen. Wir wollen die ausgezeichnete Arbeit im einzelnen besprechen.

Der erste Abschnitt zeigt, daß es Schiller nicht daran lag, restlos in die griechische Tragödie einzudringen, sondern bestimmte, ihm gemäße Züge als Wegweiser für sein dramatisches Schaffen zu nutzen. Schiller, dessen griechische Sprachkenntnisse sehr gering waren, hat die Tragödie in französischer Prosaübersetzung des Petrus Brumoy kennen gelernt und zwar zunächst den Euripides. Trotzdem hat Schiller bei der ersten oberflächlichen Bekanntschaft schon den bewußten Willen, sie für die eigene Dramatik auszubeuten, er verspricht sich griechische »Manier« und übersetzt aus diesem Grund auch die Iphigenie des Euripides. Durch Humboldt und Goethe angeregt, beschäftigt er sich gründlicher mit der Tragödie, gelangt aber nicht zu einer vollen Erfassung der griechischen Sprache und damit — wie ich hinzufüge — der griechischen Seele. Mit Recht darf es als notwendiger Ausdruck von Schillers Griechenfremdheit und nicht als Zufall angesehen werden, daß er sich in den entscheidenden Jugendjahren nicht mit griechischer Dichtung abgegeben, und daß ihn späterhin sein Instinkt an der näheren Berührung mit griechischem Sprachgeist verhindert hat. Trotzdem wird Schillers Verhalten zur Tragödie von 1794 ab theoretisch und von 1797 ab produktiv bedeutsam für seine geistige Haltung, man meint aus seinen Briefen »unmittelbar zu spüren, wie etwas von der Luft der griechischen Tragödie, die ihn so fortdauernd umgab, in seine eigenen Dramen einströmen mußte« (S. 14). Freilich ist es nur etwas, nur eine Reihe von Zügen aus dieser Atmosphäre. Eine Einwirkung kommt erst für die Dramen der Reifezeit in Betracht, wobei Schiller immer noch auf Übersetzungen angewiesen ist. An einem Vergleich mit Hölderlin und Humboldt wird noch offenbarer, daß es sich bei Schiller um Mangel an Wahlverwandtschaft und Abneigung gegen griechisches Sprachgefühl handelt. Denn wir können bei einem produktiven Künstler wie Schiller Geist und Sprachform unmöglich trennen (S. 27). Dies zeigt sich auch an den Euripidesübersetzungen: der wechselnde Rhythmus als Ausdruck dramatischer Bewegung und menschlicher Individualisierung, in »Iphigenie« und den »Phönizierinnen«,

wird im Schillerschen Jambus abgeschwächt und verbreitert. Metrum, Diktion und Charakter des Originals werden umgebogen. Schillers Neigung zum Rhetorischen, unterstützt durch die französische Übersetzung, hat den Stil der Verdeutschung wesentlich bestimmt, ebenso die Anwendung des Reims in den Chören mit intensiver Betonung desselben.

Im zweiten Abschnitt weist die Verfasserin nach, daß weder formale Elemente der griechischen Tragödie in sprachlicher, metrischer oder szenischer Hinsicht bei Schiller tiefer wirksam geworden sind, noch Gepräge und Gehalt seiner Dramen wesentlich Einfluß erfahren haben. Das erste läßt sich bei der Anwendung oft bis ins einzelne durchgeführter Gleichnisse und ihrer äußeren Nachbildung nach antikem Muster feststellen, wobei zugleich der Unterschied zutage tritt: die Gleichnisse der griechischen Tragödie sind konkret, sinnlich, sichtbar — die Gleichnisse Schillers abstrakt, anschaulich gemacht, fast immer gedacht. »Im Seelischen, nicht im Sinnlichen liegt der Nerv der Schillerschen Dramatik und darum auch seiner Dramensprache, und im Seelischen wieder nicht in den Leidenschaften, sondern im sittlichen Erleben« (S. 48). Das Gedankliche arbeitet stark mit. Auch der Sprachbau ist grundsätzlich anders: bei der griechischen Tragödie trotz des klaren Gesamtgefüges ein lebhaftes Hervortreten jeder einzelnen Vorstellung, bei Schiller eine nie verweilende Vorwärtsbewegung, die das einzelne nicht greifbar werden läßt, der Schwerpunkt des Verses liegt fast immer am Ende. Annäherung, wenn auch nicht direkte Einwirkung beobachten wir im Wechsel des Metrum und des Rhythmus bei den späteren Dramen. Das Einführen des Chors ist ein bedeutsames Element, wenn auch mehr um des dramatischen Gehaltes als um der szenischen Technik willen. Bei alledem aber äußert sich griechischer Einfluß mehr im Vorhandensein als in der Art dieser Elemente (S. 55). Was den Gehalt der Dramen Schillers betrifft, so kann hierbei mit Recht nur die allgemeine Voraussetzung des tragischen Weltgefühls, der heroischen Empfindung und der Selbstwertung des Menschen als verwandt angesprochen werden — das besondere ist grundverschieden, vor allem die moralische Einstellung Schillers unter dem Einfluß Kants. Bei Schillers tragischer Ansicht »steht im Mittelpunkt die moralische Freiheit, die dem Menschen die Fähigkeit verleiht, alle Hindernisse und Qualen seelisch zu überwinden, auch wenn er ihnen physisch unterliegt« (S. 67). Hiermit wird hingewiesen auf die gänzlich ungriechische Trennung des sittlichen und sinnlichen Menschen. Dieser Hinweis erscheint mir besonders wichtig, insofern er die Wurzel der Griechenfremdheit Schillers und seiner Dramatik berührt: Schiller verlegt den Schwerpunkt des tragischen Konfliktes in die menschliche Seele, bei den Griechen spielt der dramatische Kampf vorwiegend zwischen Menschen oder zwischen Mensch und Geschick, bei ihnen liegt das Hauptgewicht im Geschehen. An einem Vergleich mit Shakespeare, der beide Elemente: äußeres und inneres Geschehen vereint, wird der Unterschied verdeutlicht (S. 70). Selbst beim Wallenstein, »wo unter dem noch frischen Eindruck der griechischen Tragödie das äußere Geschehen immerhin am ehesten eigene Größe und Kraft hat« (S. 74), und beim Tell werden Seelenkonflikte stark betont. Die »Braut von Messina« ist zwar durchaus Handlungstragödie, aber auch sie verzichtet nicht völlig auf den inneren Konflikt. Schillers Gleichgültigkeit gegen das äußere Geschehen ist weniger aus Mangel an historischem Sinn als aus überwiegend psychologischem Interesse zu erklären, wobei ich dieses allerdings nicht vom ethischen trennen möchte. Jedenfalls zeigt die herangezogene Stelle (S. 77) eine ganz Kantische Einstellung. Hieran schließt sich eine tiefsinnige Ausführung über Schicksal und Charakter in der antiken und modernen Tragödie. Mit Recht wird der landläufige Begriff vom blind waltenden Fatum als Ursprung allen Konfliktes sowohl

für die griechische Tragödie als auch für Schiller abgelehnt. Auch in der »Braut von Messina« dient das Fatum nur dem stimmungmäßigen Element des allgemein menschlichen Schauers vor seiner Unabwendbarkeit, und im »Wallenstein« zeigt es sich durchaus nicht allein entscheidend. Daß die unbewußte tragische Selbstbindung und das Hineinspielen transzendenter Momente in den späteren Dramen im Mittelpunkt steht — das hat vielleicht unmittelbar die Atmosphäre des griechischen Dramas bewirkt. Doch auch hier ist die besondere Art verschieden: bei der antiken Tragödie bedingt wie in Leben und Religion der Bann des überindividuellen Gesetzes ein Zurücktreten des Einzelnen, bei ihr besteht der philosophische Widerspruch zwischen Freiheit und Notwendigkeit noch nicht, auch wird empfunden — wie ich hinzufügen möchte — daß der einzelne dies überindividuelle Gesetz als selbstverständlich anerkennt, ja erst erschafft. Davon ist bei Schiller keine Rede, nur die allgemeine Luftschicht des griechischen Fatum kommt bei ihm in Betracht und im übrigen ist sie nur Symbol des seelischen Geschehens wie in der »Jungfrau von Orleans«. Daß der Begriff von »Verhängnis« und »Fatum« als Luftschicht aufzufassen ist, die der tragische Held atmet, und nicht als starres Gegenüber, hat die Verfasserin gezeigt (S. 86). Ich weise darauf hin, daß vielleicht eine Äußerung Goethes (im Gespräch mit Schiller 1795) zu Mißverständnissen in dieser Frage beigetragen hat: »Im Drama muß das Schicksal herrschen und dem Menschem widerstreben«. Der Begriff des »Dämonischen« schlägt ja eine Brücke zwischen Schicksal und Charakter und kommt sowohl für Ödipus wie für Cäsar oder Macbeth und die Helden der späteren Schillerschen Dramen in Betracht.

Beim Übergang zum dritten Abschnitt erhebt sich die Frage, wieweit Schiller, wenn er die griechische Tragödie als Vorbild betrachtete und sich doch keine ihrer Elemente aneignete, mittelbaren Gewinn aus ihr zog, um »seinem eigenen Weltgefühl eine neue gemäßere Form zu finden« (S. 92). Die Verfasserin will zunächst in Schillers theoretischen Äußerungen den Begriff der griechischen »Simplizität« beachtet wissen, an der er seinen Stil schulen wollte — namentlich durch das Vorbild des tragischen »hohen Stiles«. Dabei muß Simplizität nicht als Schlichtheit und Einfachheit, sondern als Einheitlichkeit der Charakterisierung und des Niveaus in der griechischen Tragödie gefaßt werden. Obwohl bei dieser der Schwerpunkt im dramatischen Geschehen liegt, neige auch ich zu der Auffassung, daß ihr dennoch die individualisierende Charakteristik nicht grundweg abzusprechen ist. »Aber sie erfolgt einem Bedürfnis der Handlung zuliebe, die ihrerseits sich nur zwischen Personen des gleichmäßig hohen Niveaus bewegt« (S. 96). Von dieser Einheitlichkeit wollte Schiller lernen, da er bei der künstlerischen Gestaltung stark vom Ich ausging und dabei in den seelisch-sittlichen Konflikten befangen blieb. Das einheitliche Niveau sucht Schiller bei späteren Gestalten seiner moralischen Gegenspieler (Isabeau, Geßler) zu erreichen und es zeigt sich, daß dort, wo er darauf verzichtet, wie etwa bei Illo der Zweck der Haupthandlung bestimmend ist. Das Moment der »Simplizität« weicht hier dem Moment des Geschehens, worin ich einen Widerstreit zwischen zwei Errungenschaften sehen möchte, die Schiller für die Reinigung seines Stils zu gewinnen suchte, ohne doch durch sie eine innere Umformung zu erfahren. Dies wird bestärkt durch den anderen Fall, daß Schiller in dem Bestreben nach Einheitlichkeit des Stils einer farb- und gestaltlosen Charakterisierung seiner Menschen nicht entgangen ist. Die Verfasserin zeigt noch, daß der hohe Stil »keineswegs aus dem Wunsch nach einer Idealisierung der Wirklichkeit hervorgegangen ist« und daß der Streit um realistische oder idealistische Kunst im Grund belanglos ist (S. 104—106). Schillers »hoher Stil« ist mit Recht als Ausdruck seines Erlebens zu deuten, das im Wesen dem der griechischen Tragödie fremd, doch durch ihr Vorbild erst seine

Form gefunden hat. Es ist hier der Ort, auf die gänzlich unzulängliche Gegenüberstellung von Idealismus und Realismus als Gesamtwesenheiten hinzuweisen, in ihnen äußern sich vielmehr jeweilige Lebenshaltungen: weder Shakespeare noch Goethe noch Schiller lassen sich in eines dieser Schlagworte einfangen. Und wenn Schiller als »der idealistische Dichter« der Deutschen gelten soll, so ist damit ein anderer wichtiger Hinweis gegeben: daß der Gegensatz Goethe-Schiller unsinnig ist, denn Schillers Leistung liegt in einer ganz anderen Ebene als die des deutschen Weltdichters, er hat im adligen Kampf um die Idealität der Kunst ihre Geltung verfochten und das Betonen des Allgemeinmenschlichen in seinen Dramen ist mehr für diesen Kampf wichtig, als daß es an sich ewigen Wert hätte. Es offenbart sich darin nun auch die Bedeutung der griechischen Tragödie für Schillers Kunstschaffen. Die Verfasserin scheidet sehr scharf den hohen Stil als Ausdruck, als Mittel Schillerschen Erlebens von der Idealität der Kunst als Zweck, als allgemeingültiges dichterisches Gesetz (S. 109). Schillers Anschauung von der notwendigen Trennung von Kunst und Wirklichkeit fand in dem Vorbild der griechischen Tragödie eine befreiende Sanktion, dort sah er das Große und Typische dargestellt, dadurch fühlte er sich berechtigt und befähigt, dem rein künstlerischen Interesse seines Erlebens zu dienen. Der symbolische, auf das Allgemeine weisende Charakter zeigt sich in der Anwendung des Chors und vor allem der Sentenz, wobei die Verschiedenheit des Gepräges verdeutlicht wird: das reflektiv-gedankliche, auch auf das Publikum eingestellte gegenüber dem dramatisch-rhythmischen (S. 120).

Eine Schlußbetrachtung geht auf die Bedeutung von Schillers Befruchtung durch die Tragödie für unsere geistige Entwicklung ein, im Sinne des eingangs Angedeuteten. Ich glaube zu der erschöpfenden Behandlung des Problems nur bemerken zu müssen: man darf vielleicht die Bedeutung von Schillers Verhältnis zur griechischen Tragödie für unser Drama nicht als etwas Absolutes schätzen. Der Gewinn für das deutsche Schrifttum ist ja gerade wie der für Schillers Dramatik nur ein mittelbarer, oder besser: vermittelnder. Die Erziehung zu literarischem Verständnis des Heroischen, Tragischen, Symbolischen in der Dichtung hat weniger Wert um der allgemeinen Bildung und Kunststimmung willen als dadurch, daß sie Wert und Wirkung der großen Dichter, Goethes und Hölderlins vor allem, sichert vor Tendenzen, die nicht von der »Idealität der Kunst« ausgehen. Das erscheint mir als das bleibende Verdienst Schillers, denn Dichtung kann auch durch den feurigsten und felsigsten Willen nicht Massen umbilden: er gerade wird den Wenigen echten Anteil an der künstlerischen Idee vermitteln können.

Heidelberg. Erich Aron.

Tafel I.

F. Adama van Scheltema, Beiträge zur Lehre vom Ornament.


Fig. 1.


Fig. 3.


Fig. 2.

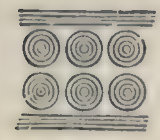
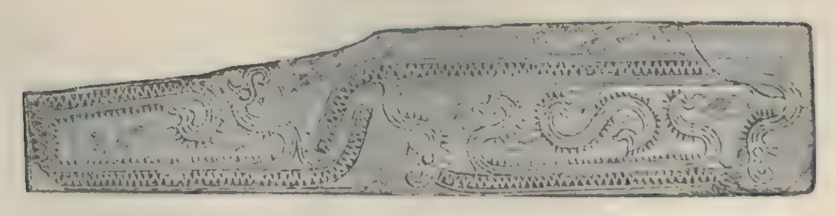
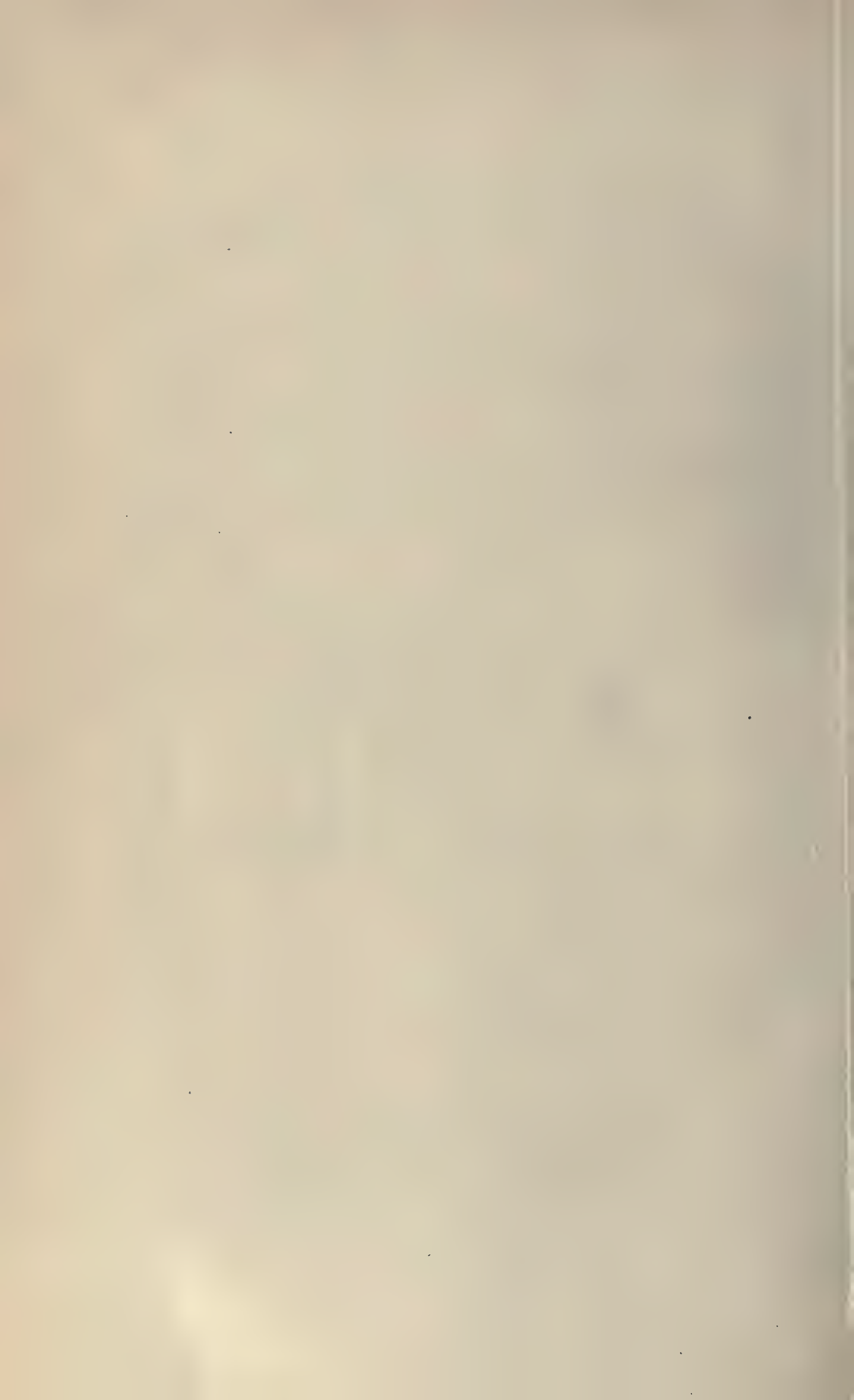




Fig. 4.


Fig. 7.

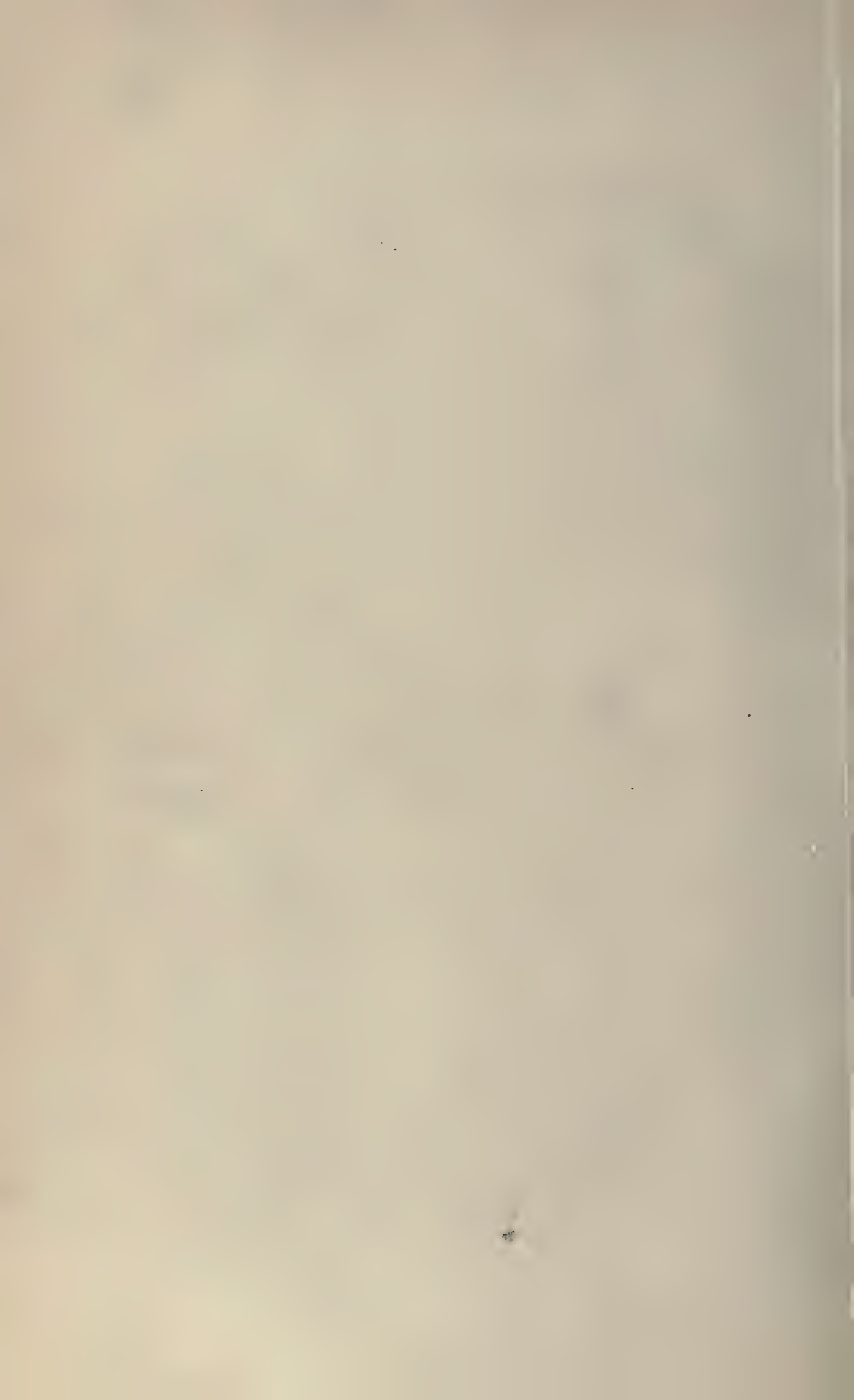


F. Adama van Scheltema, Beiträge zur Lehre vom Ornament.

Fig. 5.



Fig. 6.



F. Adama van Scheltema, Beiträge zur Lehre vom Ornament.



Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

